



Sprechmelodische Motive

nachgewiesen

in experimentalphonetischen
Aufnahmen

estnischer Versrezitation

von

Dr. W. E. Peters, M. A.

Leiter des experimentalphonetischen Laboratoriums
der Universität Tartu.

Tartu-Dorpat 1927.

Sprechmelodische Motive

nachgewiesen

in experimentalphonetischen
Aufnahmen

estnischer Versrezitation

von

Dr. W. E. Peters, M. A.

Leiter des experimentalphonetischen Laboratoriums
der Universität Tartu.

Tartu-Dorpat 1927.

Einleitung.

Die wissenschaftliche Erforschung der Tonhöhenbewegung der menschlichen Stimme beim Sprechen ist einer der jüngsten Zweige der neusprachlichen Philologie. Der Grund dieser späten Entwicklung ist nicht der Mangel des Interesses an sprechmelodischen Erscheinungen in früheren Zeiten. Im Gegenteil, seit dem Ursprung der Philologie im alten Indien und Griechenland hat man die Melodie der Sprache in Rede und Deklamation zu untersuchen und bestimmen getrachtet. Aber es fehlten die Hilfsmittel zur Festhaltung und Aufzeichnung der schnell wechselnden Töne, welche das Wesen der Sprechmelodie¹⁾ ausmachen. Erst seit der Entstehung der experimentellen Phonetik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist es möglich geworden, Stimmschwingungen aufzuzeichnen und ihre Tonhöhen durch Ausmessung zu bestimmen. Da heutzutage allen Gebildeten die Elemente der experimentellen Phonetik schon durch den weiten Gebrauch der Sprechmaschine und der Radiotelephonie bekannt sein dürften, braucht hier die Technik der Feststellung von Sprechtonhöhen und -bewegungen nicht beschrieben zu werden. Der estnische Leser sei verwiesen auf die Arbeit des Verfassers „Esimene katse eesti keele kõnemeloodia võrdlevas uurimises“ (Eesti Keel 1926—27)²⁾. Für solche, die sich im allgemeinen über experimentelle Phonetik informieren wollen, kann das Werk von P a n c o n c e l l i - C a l z i a „Die experimentelle Phonetik in

1) Der Terminus Sprechmelodie charakterisiert die subjektive Seite des Sprechens besser als die mehr objektiv-philologische Bezeichnung Sprachmelodie.

2) zu Deutsch: Ein erster Versuch in vergleichender Untersuchung der estnischen Sprechmelodie. Die Hauptresultate dieser Arbeit wurden in deutscher Sprache veröffentlicht in einem „Bericht über eine experimental-phonetische vergleichende Untersuchung der estnischen Sprechmelodie“. Hamburg 1927.

ihrer Anwendung auf die Sprachwissenschaft" (Berlin 1924) empfohlen werden.

Die Erforschung der Sprechmelodie wird in der Hauptsache von zwei Gesichtspunkten bestimmt, dem linguistischen und dem ästhetischen. Es wird einerseits untersucht, welche Tonhöhenbewegungen eine gewisse Sprache, wie die englische oder chinesische, oder einen gewissen Dialekt charakterisieren, und die man beherrschen muss, wenn man diese Sprache oder diesen Dialekt richtig und wie ein Eingeborener sprechen will. Man hat in neuester Zeit angefangen, derartige Intonationen als ethnische und anthropologische Kennzeichen anzusehen. Des Verfassers eben erwähnte Arbeit ist ein Versuch in dieser Richtung gewesen. Die Sprachpsychologie hat sich ebenfalls mit der Tonhöhenbewegung beschäftigt, und besonders durch Wundt³⁾ und Felix Krueger⁴⁾ ist ihre Bedeutung als menschliche Ausdrucksform hervorgehoben worden. Sievers⁵⁾ stützt sich in seiner vielumstrittenen Schallanalyse grösstenteils auf das, was er „Melodie“ der Sprache nennt. Fast jeder moderne Phonetiker gibt Aufzeichnungen oder Beschreibungen von Sprechtonbewegungen.

Neben dieser linguistischen Betrachtungsweise der Sprechmelodie besteht schon seit alten Zeiten die ästhetische. Man hat vielfach in der Tonhöhenbewegung beim Sprechen und besonders bei poetischer Deklamation eine Art Musik zu finden gemeint und die Sprechmelodie nach musikalischen Gesichtspunkten beurteilen wollen. In seinem Werke über die „Auffassung der Sprechmelodie“ (Leipzig 1924) hat der Verfasser diese Anschauungen im wesentlichen ablehnend kritisiert. Er will aber durchaus nicht behaupten, dass eine besondere ästhetische Behandlung der Sprechmelodie nicht möglich sei. Seine Meinung ist nur, dass diese nicht dieselben Methoden anwenden dürfe, wie die ästhetische Behandlung der Instrumental- oder Vokalmusik, sondern eigene Wege einschlagen müsse. Wie dies zu tun ist, soll in dem gegenwärtigen Aufsatz an einem konkreten Beispiel dargelegt werden.

3) Völkerpsychologie, Die Sprache 2. Bd. (2. Aufl.). Leipzig 1904.

4) Sprechmelodie als Ausdrucksmethode. Atti del V. congresso intern. di psicol. (1905). Rom 1906.

5) Demonstrationen zur Lehre von den klanglichen Konstanten in Rede und Musik.

Der Ursprung der vorliegenden Untersuchung ist folgender: Nach der Inangriffnahme der Erforschung estnischer Sprechmelodie durch den Verfasser haben die Philologen der Tartuer Universität diesem Gegenstand ein lebhaftes Interesse entgegengebracht. Herr Professor Suits, der bekannte Schriftsteller und Literaturhistoriker, legte dem Verfasser nahe, die estnische Sprechmelodie auch in ästhetischer Hinsicht zu untersuchen. Es wurde die Frage aufgeworfen, ob in der estnischen poetischen Sprechmelodie besondere künstlerische Formen existieren, welche auf experimentellem Wege festzustellen seien. Es schien den Fragesteller besonders zu interessieren, ob in den bekannten Kurven, welche das Resultat experimentalphonetischer Untersuchung der Sprechmelodie bilden, solche Formen nachzuweisen wären. Die Arbeit sollte an einem von dem Fragesteller gewählten poetischen Text ausgeführt werden, mit Versuchspersonen, welche der Fragesteller zu diesem Zweck aus seinem literarhistorischen Seminar auffordern würde. Die Kosten der Ausmessung und Analyse der Kurven sollten von der Akademischen Literarischen Vereinigung garantiert werden. Dem Verfasser war dieser Vorschlag sehr willkommen, schon aus dem Grunde, weil er eine neue Gelegenheit bot, der oberflächlichen Kritik entgegenzutreten, dass „alle sprechmelodischen Kurven das gleiche Aussehen hätten“, und dass an ihnen keine charakteristischen Züge zu erkennen seien. Es mag hier erwähnt sein, dass schon in der Arbeit des Verfassers über den „Einfluss der Sievers'schen Signale und Bewegungen auf die Sprachmelodie“ (Psychologische Studien, Bd. X, Heft 6) solche charakteristische Züge in dem Aussehen von Sprechmelodiekurven nachgewiesen worden sind. Aber diese Arbeit ist schwer zugänglich und erfordert ein sehr eingehendes Studium. Es wird auf sie im Folgenden mehrfach hingewiesen werden müssen.

Der Einzige, welcher nach des Verfassers Wissen bisher in der Sprechmelodie bestimmte Formen festzustellen versucht hat, ist S a r a n gewesen. In seiner „Deutschen Verslehre“ (München 1907) hat er die Typen der ungebrochenen und gebrochenen Sprechmelodie mit einigen Unterarten beschrieben (vgl. loc. cit. S. S. 111 ff.). Dass aber weder er noch auch Sievers in seinen mannigfaltigen und langjährigen Forschungen über Sprechmelodie zur Aufstellung einer sprechmelodischen Typenlehre

gekommen sind, hat seinen Grund wiederum in der Tatsache, dass diesen Forschern noch kein genügendes Material an Sprechmelodiekurven zugänglich gewesen ist. Es ist das Bestreben des Verfassers seit über einem Jahrzehnt gewesen, ein solches Material zu schaffen, welches in der nächsten Zeit hoffentlich im Druck wird erscheinen können. Erst an solchem Material wird man sprechmelodische Studien wissenschaftlicher und eventuell auch praktischer Art in ähnlicher Weise treiben können, wie sie der Musikstudierende an seinem Notenmaterial treiben kann.

In der Musik hat man mit Hilfe von Notenaufzeichnungen seit langer Zeit künstlerische Melodieformen festgestellt, welche gewöhnlich als „Motive“ bezeichnet werden. Bekannt sind z. B. die Wagnerschen Leitmotive, bestimmte Melodien, welche das Auftreten gewisser Personen der Musikdramen, oder auch gewisse Situationen und die Erinnerung an diese begleiten. Neuerdings hat Walzel in seinem Buch „Das Wortkunstwerk“ (Leipzig 1926, SS. 152 ff.) von Leitmotiven in der Dichtung gesprochen. Allerdings handelt es sich an der betreffenden Stelle nur um geistige Inhalte, welche durch Wiederholung bestimmter Worte das Bewusstsein erfüllen, nicht um melodische Tatsachen. Aber das Interesse an der Motivfrage ist doch auf diese Weise nachgewiesen. Die Frage entsteht nun, ob in der Sprechmelodie, so wie sie in den Intonationskurven abgebildet ist, „Motive“, melodische Gebilde analog denen der Musik, vorkommen. Man könnte die erwähnten Saranschen Typen der gebrochenen und ungebrochenen Sprechmelodie als solche Motive ansehen. In der Arbeit des Verfassers über die Sievers'schen Signale etc. sind denn auch diese Typen als Grundlage des „Moll“-, respektive „Dur“-Charakters erkannt worden, den Sievers, im Anschluss an Luick⁶⁾ in den betreffenden Zeilen des untersuchten Textes angenommen hatte. Aber der Begriff des „Motivs“ ist doch nicht identisch mit dem des melodischen Charakters einer ganzen Verszeile. Das Motiv in der Musik ist eine meist kurze mehrfach wiederholte und variierte Folge von Tönen, die einen bestimmten, einfachen und eindeutigen Gefühlsinhalt besitzt. Die poetische Verszeile dagegen oder der prosaische Satz, welcher ebenfalls nach Saran

6) Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung. Germanisch-romanische Monatsschrift 1910, Heft 1.

diesen glatten oder gebrochenen Melodiecharakter aufweisen kann, sind viel zu künstliche, andererseits viel zu umfangreiche Gebilde, um als Träger für solche einfache und eindeutige Gefühlsinhalte zu dienen. Es kommen zwar Wiederholungen ganzer Zeilen in der Poesie, z. B. die sogenannten „Refrains“ vor, die griechischen und römischen Rhetoren liebten es, Sätze und Wortgruppen zu wiederholen, und wenigstens ein moderner Prosaschriftsteller, nämlich der Engländer *Matthew Arnold*, hat bewusst die Wiederholung von Sätzen oder Satzteilen gepflegt. Aber genaue Wiederholung entspricht nicht dem Wesen des Motivs. Selbst Wagner variiert seine Leitmotive mehr oder weniger, schon durch ihre Einfügung in verschiedene Gesamtorchestrationen, und der besondere Charakter aller Musikstücke, die auf deutlich erkennbaren Motiven aufgebaut sind, besteht in der Art und Weise, wie diese Motive gesetz- und kunstmässig variiert werden. Theoretisch untersucht und dargestellt worden ist dieser Teil der musikalischen Formenlehre besonders von *H. Riemann* (Grundriss der Kompositionslehre, Leipzig 1910). Obgleich gelegentlich die Wiederholung ganzer Zeilen eine Art der Motivbildung sein kann, so besteht doch in ihr allein nicht das Wesen dieser Kunstform. Reine Wiederholung wirkt meist eher abstumpfend als belebend auf das Gefühl, und die Lieder mit Refrain gehören nicht zu den künstlerisch bedeutendsten.

Es ist eben erwähnt worden, dass der Mangel an Kurvenaufzeichnungen bisher das Erkennen sprechmelodischer Motive verhindert hat. Ein weiterer Grund dürfte aber noch hinzukommen. Es hat sich nämlich bei der Arbeit des Verfassers über die „Auffassung der Sprechmelodie“ herausgestellt, dass alle V. P., selbst die musikalisch und psychologisch ausgebildeten, bei der Aufgabe des Erkennens von Melodieformen in grammophonischen Reproduktionen versagten. Ähnlichkeiten der Tonbewegung wurden nicht erkannt, kontrastierende Bewegungen für ähnlich gehalten, Tonschritte vernachlässigt und andere Fehler mehr. Es bestand bei der Einstellung dieser Arbeit auf die Kruegersche Theorie des ganzheitlichen Wesens der Auffassung die Erwartung, dass Gruppen von Sprechtonen leicht und richtig aufgefasst werden würden. Das Gegenteil war der Fall. Die Ursache dieses Versagens mag einerseits die sein, dass die V. P. keine Möglichkeit besaßen, sich die gehörten Tonbewegungen richtig oder entsprechend vor-

zustellen. Herr Professor K r u e g e r, der selbst als Versuchsperson teilnahm, sagte aus, dass sich ihm graphisch-optische Assoziation vordrängten, und in der Phantasie die Melodie optisch vorgestellt wurde, „als grobe Kurve ohne viel Detail“. Die Unfähigkeit, sich Tonbewegungen in Formen und Kurven vorzustellen, ist hier deutlich erkennbar. Dieses Unvermögen dürfte verschwinden, wenn erst durch das Studium eines grösseren Kurvenmaterials, gewonnen von Grammophonplatten, die Möglichkeit zu weitgehender Assoziation von Gehörseindruck und entsprechender visueller Vorstellung gegeben worden ist. Aber man muss auch noch die Frage erheben, ob nicht in dem grossen akustischen Komplex, welcher sich in der menschlichen Sprache dem Ohre bietet, der Kehlton, dessen Bewegungen die sogenannte Sprechmelodie bilden, verhältnismässig so schwach ist, dass er und seine Veränderungen an sich schon schwer zu erkennen sind. Gerade die erwähnte Arbeit des Verfassers hat den Nachweis gebracht, dass andere Faktoren des Sprachkomplexes, nämlich die Klänge der Vokale, ihre Stärke und ihre Länge, die Auffassung der Tonhöhe und Tonbewegung stark beeinflussen. Wenn also diese letzteren an sich schwer erkennbar sind, so darf man annehmen, dass auch Gruppierungen von Sprechτόnen zu „Motiven“ der Auffassung leicht entgehen werden.

Es ist aber die feste Überzeugung des Verfassers, dass in der Sprechmelodie „Motive“ nicht nur tatsächlich vorkommen, sondern dass sie auch in dieser eine äusserst wichtige Rolle spielen. Es scheint ihm der nationale Charakter einer Sprache wie der italienischen oder die regionale Eigenart eines Dialektes, wie des bayerischen, in dem Vorkommen ganz bestimmter Melodieformen zu bestehen. Ebenso glaubt er, dass der Kern der Sievers'schen Anschauungen von der sprechmelodischen Eigenart eines jeden Dichters und Schriftstellers in dem Versuch der Bestimmung solcher motivartigen Gebilde zu suchen ist. Saran hat verschiedentlich versucht, gewissen Prosaschriftstellern bestimmte Typen der Sprechmelodie zuzuweisen (vgl. loc. cit. SS. 111 ff.). Im Prinzip ist dieses Verfahren sicher richtig, jedoch sind Sarans Bestimmungen wohl als viel zu schematisch anzusehen. Der Verfasser hat in den vielen Proben von Prosavorträgen, die er ausgemessen hat, in keinem Fall durchlaufende gebrochene oder ungebrochene Sprechmelodien gefunden. Von einfacher steigender,

fallender und zirkumflexer Anordnung der Sprechöne, den häufigsten Typen der Sprechmelodie, weiss Saran fast nichts zu sagen.

Wenn nun der Versuch unternommen werden soll, mit experimentellen Mitteln in der Sprechmelodie Motive oder ähnliche Formen nachzuweisen, so muss zunächst festgestellt werden, welche Art des sprachlichen Ausdrucks zu untersuchen ist. Es wurde bei den bisherigen Erörterungen immer vorausgesetzt, dass das Ziel der Untersuchung ein ästhetisches sein soll. Deshalb kommen natürlich als Textmaterial nur Verse, höchstens noch rhythmische Kunstprosa, wie z. B. in Nietzsches Zarathustra, in Betracht. Es soll hiermit nicht behauptet werden, dass „Motive“ nicht auch in anderen sprachlichen Erzeugnissen vorkommen. Oben wurde von solchen Gebilden als Kennzeichen nationaler Sprachen und regionaler Dialekte gesprochen. Aber hier handelt es sich um Material für experimentelle Untersuchungen, bei welchen die Gefahr besteht, dass jeder Gefühlsausdruck entweder verhindert oder geschwächt wird. Es ist bekannt, dass man gezwungen und unnatürlich spricht, wenn man sich beobachtet weiss. Und gar vor dem Apparat zu Experimentzwecken ist es schwer, irgend ein Gefühl natürlich auszudrücken. Aus dieser Erwägung heraus hat der Verfasser von Anfang seiner phonetischen Arbeit an Verstexte als Versuchsmaterial gewählt, nicht prosaische oder etwa die „natürliche Rede“. Bei der Poesie, besonders bei bekannten Stücken, ist der Gehaltsinhalt derartig festgelegt und durch früheres Hören und Sprechen so bekannt, dass der Ausdruck desselben ohne Hemmungen und Schwierigkeiten bewerkstelligt werden kann. Die Poesie ist ihrem ganzen Wesen nach auf Wiederholung eingestellt. Die in ihr enthaltenen, vom Dichter beabsichtigten Melodien sind meist sehr einfacher Art und leicht zu erkennen und zu reproduzieren. Solange man nicht durch verfeinerte Telephonübertragungen die ungezwungene „natürliche“ Sprechweise experimentell fixieren kann, wird man daher bei sprechmelodischen Untersuchungen sich poetischer Texte bedienen müssen.

Es mag nun die Frage erhoben werden, weshalb die gegenwärtige Untersuchung nicht schon an dem Material angestellt wurde, welches in dem obenerwähnten „Ersten Versuch“ enthalten ist. Auch dort wurde ein estnischer poetischer Text von

den V. P. gesprochen, und die resultierenden Melodiekurven untersucht, aber nur zu linguistischen, psychologischen und anthropologischen Zwecken. Die Antwort ist hier, dass das Ziel der vorhergehenden Untersuchung ein anderes war, nämlich gerade die Feststellung der elementarsten Sprechgewohnheiten und -funktionen der betreffenden V. P. Deshalb wurde diesen die Anweisung gegeben, möglichst jede Deklamation zu vermeiden und dem Text nur so viel Ausdruck zu verleihen, wie zum Verständnis desselben von Seiten eines gewöhnlichen Zuhörers notwendig war. Eine ebenfalls benutzte Grammophonaufnahme stammte allerdings von einem Rezitator her. Aber einerseits hat dieser den Text, welcher nur einen sehr einfachen Gefühlsinhalt besitzt, in der denkbar einfachsten Weise, also entsprechend und richtig gesprochen. Andererseits war ein Vergleich von gefühlsreicherer und gefühlsärmerer Sprechweise für die Zwecke der Untersuchung erwünscht. Bei der gegenwärtigen Arbeit aber handelt es sich gerade um die Möglichkeiten und die Art und Weise des Gefühlsausdrucks in der estnischen Sprechmelodie. Deshalb mussten die V. P. auf den Zweck der Untersuchung hingewiesen und für den Ausdruck des von ihnen in dem Text empfundenen Gefühlsinhalts vorbereitet werden. Dies ist denn auch von Herrn Professor Suits getan worden. Er hat vor der Aufnahme die V. P. verschiedene estnische Gedichte sprechen lassen und die adäquate Interpretation mit ihnen erörtert. Somit waren die V. P. dieser gegenwärtigen Untersuchung auf die Aufgabe des Gefühlsausdrucks eingestellt. Man durfte von ihnen erwarten, dass sie beim freien Sprechen das ihnen mögliche Maximum von Gefühlsausdruck erreichen würden. Die experimentellen Methoden haben dieses Maximum natürlich stark reduziert, aber doch in nicht zu verschiedenem Masstabe, da die Versuchsbedingungen bei allen V. P. genau die gleichen waren.

Es mag hier die Nebenbemerkung eingefügt werden, dass zwar die Sprechweise der V. P. im „Ersten Versuch“ sich nicht für die Zwecke ästhetischer Untersuchungsweise eignete, dass aber die Melodiekurven der V. P. der gegenwärtigen Untersuchung sehr wohl zu linguistischen, psychologischen und anthropologischen Zwecken dienen können. Denn wenn auch der bewusst gesteigerte Gefühlsausdruck die elementaren Intonationen der nationalen und ethnischen Sprechweise modifizieren und teilweise

verdecken kann, so sind sie doch so fundamentaler Natur ⁷⁾, dass sie sich stets, auch beim stärksten Gefühlsausdruck bemerkbar machen. Bei der später folgenden Analyse der Kurven wird dieses nachgewiesen werden.

Das Problem der vorliegenden Untersuchung kann jetzt folgendermassen formuliert werden: Was für sprechmelodische Formen, Gruppierungen von Sprechtonen, „Motive“, sind nachweisbar in einer besonderen Art von estnischer poetischer Sprechmelodie, und in welchem Masstabe werden diese von verschiedenen estnischen Sprechern angewandt? Es muss hierzu bemerkt werden, dass der Verfasser Herr Professor Suits bat, ein möglichst typisches estnisches Gedicht zu wählen, damit die erhaltenen Resultate nicht nur für einen Einzelfall, sondern in weiterem Umfange für die estnische poetische Rezitation charakteristisch sein könnten. Diese Bitte hat Herr Professor Suits erfüllt, indem er sich für das Gedicht von Juhan Liiv: „Tuisk jookseb võidu tuisuga...“ entschied. Dieses lyrische Gedicht kann als ein typisches estnisches Geistes- und Kulturprodukt angesehen werden, weil sich in ihm innige Liebe zum Estenlande mit den melancholischen Gefühlen mischt, welche einerseits die düstere nordische Landschaft und andererseits die traurige vielhundertjährige Leidensgeschichte des estnischen Volkes in dem modernen Esten auslösen. Es ist dieses der Stimmungskomplex, welcher nach des Verfassers Erfahrung in der gesamten estnischen Dichtung und Literatur und in dem Gefühlsleben jedes echten Esten vorherrscht. Juhan Liiv ist ausserdem wohl als der echtste estnische Dichter der Neuzeit anzusehen, weil er völlig in dem Empfinden des estnischen Volkes wurzelt und seine Stoffe und poetischen Motive ausschliesslich aus dem estnischen Volksleben und der Natur Estlands entnahm. Es folgt hier der Text des Liiv'schen Gedichtes mit deutscher Übersetzung:

Tuisk jookseb võidu tuisuga,	Schneesturm jagt um die Wette
	mit Schneesturm,
ja tume taevas, tume maa:	Und düster der Himmel, düster
	die Erde:

7) als Begleiterscheinungen von Atemfunktionen und rassenmässig bedingten Körperhaltungen,

nii armas, armas mulle ta,
silm paremat ei kannata.

Ja väli must ja murelik,
siin vanemate minevik:
kuussada aastat läinud ta,
ei ainust tähte näha saa.

Kuussada aastat läinud ta,
ei ainust tähte näha saa:

nii armas, armas mulle ta,
meel paremat ei kannata.

So lieb, so lieb ist mir sie,
Das Auge nichts besseres ver-
trägt.

Und das Gefilde dunkel und
sorgenvoll,

Hier der Eltern Vergangenheit:
Sechshundert Jahre dauerte sie,
Kein einziger Stern zu sehen ist.

Sechshundert Jahre dauerte sie,
Kein einziger Stern zu sehen
ist:

So lieb, lieb ist mir sie,
Der Sinn nichts besseres ver-
trägt.

Die experimentellen Methoden.

Die ideale Aufnahmemethode, wie schon angedeutet wurde, wäre die telephonische Übertragung auf den Phonographen oder das Grammophon und dann die Umwandlung der Walzen- oder Plattenaufnahmen in graphische auf dem Kymographium. Bei diesem Verfahren könnten die V. P. völlig unbehindert sprechen, ja man könnte sogar von Sprechern Aufnahmen ohne deren Wissen machen. Leider bleibt diese an und für sich heutzutage schon technisch mögliche Methode aus dem einfachen Grunde unbenutzt, weil staatliche Behörden noch nicht genug Interesse an dem streng wissenschaftlichen Studium der Sprache haben, um die nötigen Gelder zu bewilligen. Wenn die primitiven Methoden der experimentellen Phonetik kritisiert werden, so bedenke man, dass die Schuld an diesen nur behördliche Interesslosigkeit trägt. In dem experimentalphonetischen Laboratorium der Universität Tartu muss aus diesem Grunde immer noch mit dem Mundtrichter gearbeitet werden. Die V. P. im Falle der gegenwärtigen Untersuchung sprachen den Text in einen genau über den Mund passenden Trichter, und die StimmSchwingungen wurden auf einem Zimmermann'schen Kymographium in der üblichen Weise registriert. Die Schreibkapsel bestand, wie bei der grammophonischen Übertragungsmethode des Verfassers, aus einem wei-

ten Stück Metallrohr und darüber gespanntem Gummihäutchen. Als Schreibfeder diente eine Schweinsborste. Die Zuleitung bildeten ebenfalls weite Gummischläuche mit einer seitlichen Öffnung, um freies Atmen zu ermöglichen. Wenn nun die V. P. durch diese Aufnahmemethode am „natürlichen“ Sprechen behindert wurden, so muss beachtet werden, dass 1) alle Versuchspersonen unter denselben Bedingungen sprachen, 2) die Sprechweise vorher mehr oder weniger festgelegt worden war, 3) der Unterschied dieser unnormalen von der als „natürlich“ betrachteten Sprechweise noch nicht festgestellt worden ist. Der Verfasser beabsichtigt diese Frage als erste zu untersuchen, sobald ihm die Möglichkeit geboten wird, freie Aufnahmen von „natürlicher“ Sprechweise zu machen. Es muss hier auch noch bedacht werden, dass poetische Rezitation heutzutage von den allermeisten an und für sich als „unnatürlich“, „künstlich“, „gezwungen“ etc. empfunden wird. Daher dürfte der Gebrauch eines Mundtrichters nur dem Grade, nicht aber dem Wesen nach auf die Unnatürlichkeit des Vortrages einwirken.

Die Ausmessung der Kurven und ihre Vorbereitung für den Druck geschah nach den in dem „Ersten Versuch“ veröffentlichten Methoden. Eine kleine Neuerung wurde eingeführt, indem die Kurven auf Logarithmenpapier aufgezeichnet wurden, welches die Ablesung der Tonhöhe jeder Kurvenstelle ermöglicht. Da dieses Logarithmenpapier blau liniert ist, kommen die Linien bei der Photographie nicht heraus. Für die Zwecke der genauen Feststellung von Tonschritten, sollte diese einmal gewünscht werden, bleiben die Originalkurven aufbewahrt. Die Zahlen 320, 160 und 80, welche am linken Rande der Kurvenbilder erscheinen, bezeichnen die Tonhöhe der wagerechten Linien, an deren Anfang sie stehen. Es wurden diese Tonhöhen gewählt, weil sie einmal die bequemste Vergleichung der Kurven ermöglichten, andererseits aber weil die Tonhöhen 200 und 100, oder 300 und 150, welche gewöhnlich auf den vom Verfasser veröffentlichten Kurvenbildern erscheinen, im gegenwärtigen Falle so stark von den V. P. benutzt worden waren, dass die Tonhöhenkurven zum grossen Teil von den wagerechten Linien für die Vergleichstonhöhen 100, 150, 200, 300 verdeckt worden wären. Da die absoluten Tonhöhen bei der gegenwärtigen Arbeit keine Rolle spielen, so sind die Vergleichslinien durch die Punkte 80, 160 und 320 gezogen worden, wo sie keine

Störung der Kurvenbilder bewirken. Der starke Gebrauch der Tonhöhen 100, 150, 200, 300 mag übrigens auf einer sehr gewöhnlichen Suggestion beruhen. Bei experimental-phonetischen Untersuchungen wird meist eine Stimmgabel von 100 Schwingungen in der Sekunde zur Zeitmarkierung benutzt. Es ist möglich, dass eine solche auch einmal bei den hier behandelten Aufnahmen gebraucht worden ist. Der Verfasser erinnert sich hieran nicht mehr. In diesem Fall kann der Ton der V. P. im Gedächtnis geblieben sein und ihre gesamten Tonhöhen beeinflusst, gewissermaßen die Tonart angegeben haben, in der gesprochen wurde. Oder auch der Verfasser selber kann diese Suggestion durch seine eigene Stimme ausgeübt haben, welche durch lange Gewöhnung auf den erwähnten Stimmgabelton eingestellt ist. Jedenfalls erinnert diese Beobachtung an die Experimente von Forchhammer⁸⁾, Baglioni⁹⁾ und anderen Forschern, die ebenfalls den Einfluss von Tonquellen auf die Stimmlage von Sprechern festgestellt haben. Diese mögliche Beeinflussung der V. P. macht aber ihre Aufnahmen nicht im geringsten weniger wertvoll oder zuverlässig. Der Rezitator vor grossem Publikum oder im kleinen Kreise unterliegt stets und beständig solchen Einflüssen. Ferner wird auch der melodramatische Vortrag von Poesie mit Musikbegleitung nicht im mindesten als verfälscht empfunden, eher im Gegenteil, als erhöht in seiner poetischen Qualität.

Analyse der Tonhöhenkurven.

1. Vorbemerkungen.

Die Reihenfolge, in welcher die V. P. angeordnet sind, ist H, Kv, S, Kr, K. Der Grund für diese Anordnung ist, dass H und Kv männliche und S und Kr weibliche V. P. sind, deren Kurven zu Vergleichszwecken zusammengestellt werden müssen. Was K betrifft, so gehört er eigentlich nicht in diese Gruppe von V. P. Die Gründe hierfür sind aus seinem Protokoll (vgl. Anhang) ersichtlich. Der Verfasser hat die Aufnahme in Unkenntnis der besonde-

8) Om Nödvedigheden af sikre meddelelsesmidler i dövstummeundervisningen. Kopenhagen 1903.

9) Vox 1914, Heft 2.

ren sprachlichen Entwicklung von K ausgemessen und analysiert, wie er auch die Aufnahmen der anderen V. P. ohne genaue Kenntnis ihrer Persönlichkeiten untersucht hat. Als er über die Eigentümlichkeiten von K informiert wurde, ergab sich, dass die Analyse der Aufnahme dieser V. P. im wesentlichen richtig gewesen und dass der fremdartige Charakter dieser Sprechmelodie erkannt worden war. Da sich hier Material zu interessanten Vergleichen und Kontrastierungen bot, wurde die Analyse der Aufnahme von K beibehalten. In der Anordnung ist sonst kein Werturteil enthalten. Sie hat sich dem Verfasser bei der Kurvenanalyse in der Weise ergeben, dass Kurven von H und S häufiger als Ausgangspunkte benutzt werden konnten als solche von Kv und Kr.

Ehe an die eigentliche Kurvenanalyse herangetreten wird, muss die Frage kurz erörtert werden, welche Suggestionen der Text selbst für sprechmelodische Formen bietet. Diese Erörterung soll rein theoretischer Art sein und sich in keiner Beziehung auf blosse Geschmacksurteile des Verfassers oder anderer Personen stützen. Abweichungen von der theoretisch ermittelten inhärenten Sprechmelodie des vorliegenden Textes sollen den V. P. auch nicht als Fehler angerechnet werden. Der Verfasser weiss genau, dass jedem Vortragenden das Recht zugestanden werden muss, seiner Auffassung eines Textes Ausdruck zu verleihen. Er verlangt aber, dass das Recht eigener Auffassung auch dem theoretischen Beurteiler zugestanden werde, und er behauptet einerseits, dass jede Auffassung eines Textes auf theoretischen Betrachtungen beruht, und bekennt sich andererseits zu der Theorie Sievers, dass jedem Stück Dichtung eine bestimmte Sprechmelodie anhafte, welche durch wissenschaftliches Studium des Textes ermittelt werden könne. Wie dieses Studium in einem konkreten Fall anzustellen ist, soll in dem vorliegenden Abschnitt gezeigt werden. Es herrscht vielfach die Meinung, dass eine Rezitation rein gefühlsmässig, instinktiv, ohne theoretische Überlegung, zustande komme, dass der Vortragende sich gewissermassen nur gehen lasse. Dass diese Meinung falsch ist, lehrt das Beispiel jedes guten Schauspielers, welcher für die kleinsten Nüancen seines Vortrages Vernunftsgründe im Wortlaut des Textes, in der Eigenart des Dichters und in der menschlichen Natur sucht. Ohne theoretische Erwägungen ist keine objektive Vergleichung verschiedener Vortragsweisen möglich. Das blosse Feststellen von

Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten der Intonation gestattet noch keine Schlüsse auf den Ausdruckswert der einzelnen Sprechtonbewegungen. Wenn aber dem Kritiker das Recht zu ästhetischer Betrachtung eines fremdsprachlichen Textes abgesprochen wird, so sei dem entgegengehalten, dass es sich hier nur um die grossen Grundzüge des betreffenden Textes, nicht um die idiomatischen Feinheiten der einzelnen Wortbedeutungen handelt. Es wird wohl nicht ernstlich bezweifelt werden, dass die elementaren Gefühle der Menschen in allen Ländern die gleichen sind und in allen Sprachen die gleichen Ausdrucksformen besitzen. Wenn schliesslich die Forderung erhoben wird, dass alle Theorie irgend einer Art von Sprechtonbewegungen sich auf Induktion aus Kurvendarstellungen, deren vergleichender Analyse und womöglich statistischer Behandlung aufbauen müsse, so darf wohl geltend gemacht werden, dass man hier Massenaufnahmen und -Ausmessungen brauchen würde, für welche noch in keinem phonetischen oder psychologischen Laboratorium der Welt die Mittel vorhanden sind. Sicherlich kann der Sprachforscher auch dadurch etwas erreichen, dass er sich auf sein Ohr verlässt und aus hörenden Beobachtungen sich eine Theorie bildet, zu deren Beweis er dann sich ebenfalls nach dem Ohr Versuchspersonen und bestimmte Sprechweisen auswählt.

Es soll also bei der gegenwärtigen Analyse möglichst abgesehen werden von den Einzelbedeutungen der estnischen Worte, und es soll hauptsächlich versucht werden, die melodische Grundstruktur der einzelnen Zeilen und Strophen und des Gedichtes als Ganzen festzustellen. Dass die Stimmung des Gedichtes eine tiefe, innige und zugleich wehmütige ist, wurde schon angedeutet. Von allererster Wichtigkeit ist aber der liedartige Charakter des Gedichtes, der sich besonders in den vielen Wiederholungen ganzer Zeilen und auch einzelner Worte äussert. Es wurde in der einleitenden Erörterung (vgl. S. 7) behauptet, dass solche Wiederholungen wohl motivartigen Charakter haben können, dass aber in der blossen Wiederholung nicht das Wesen des Motivs zu suchen ist. Die Wiederholungen in dem vorliegenden Text sind aber keine wirklichen Refrains, welche als Zeilenpaar oder -Gruppe am Ende von Strophen zu erscheinen pflegen. Die einzige Zeile, die so wiederholt wird, ist die 3. der 1. Strophe und der 3. Strophe „nii armas, armas mulle ta“. Durch die Verknüpfung des Inhalts

dieser Zeile in der 1. Strophe mit dem melancholischen Gefühl, welches die düstere nordische Landschaft, durchjagt von Stürmen, hervorruft, und in der 3. Strophe mit der wehmütigen Erinnerung an die Leidensgeschichte des estnischen Volkes, wird ein anderer Gefühlswert in diese wiederholte Zeile gelegt. Ausserdem bedeutet die erneute Versicherung der Liebe zum Vaterlande eine Steigerung dieses Gefühls, welche ebenfalls durch die Erwähnung der Leiden des estnischen Volkes hervorgerufen wird. Die 4. Zeile der 1. Strophe „silm paremat ei kannata“ kehrt in der variierten Form „meel paremat etc.“ wieder. Der Motivcharakter ist hier deutlich erkennbar. Die Wiederholung der 3. und 4. Zeile der 2. Strophe in der 1. und 2. Zeile der 3. Strophe kann nur bei ganz gedankenlosem Lesen mechanisch wirken. An den beiden Stellen hat dieses Zeilenpaar eine durchaus verschiedene, sogar kontrastierte Funktion. In der 2. Strophe bildet es eine Art Ergänzung, weitere Ausführung der in der 2. Zeile erweckten Vorstellung der estnischen Vergangenheit; eine Erwartung, die in der 2. Zeile angeregt wird, findet in der 3. und 4. ihre Erfüllung. Dagegen in der 3. Strophe geht die Erwartung von dem ersten Zeilenpaar aus. Die Frage entsteht, was die Folge der Vorstellung der 600 Jahre estnischer Leidensgeschichte ist, und die Antwort wird in dem letzten Zeilenpaar gegeben: Umso mehr liebe ich dieses Vaterland. Natürlich ist dieser Anordnung gemäss das Zeilenpaar in beiden Fällen ganz verschieden, nämlich kontrastierend zu lesen. Motivartige Wortwiederholungen sind in der ersten Zeile „tuisk“ und „tuisuga“ mit Variation, in der zweiten Zeile „tume“, in der dritten und vorletzten „armas“.

Was die anderen Zeilen betrifft, so bieten sie der Interpretation keine Schwierigkeiten. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass eine gewisse Steigerung des Gefühls von der ersten zur dritten Strophe stattfindet; die Vaterlandsliebe wird intensiver. Ferner gibt der beschreibende Inhalt der ersten beiden Zeilen der 1. Strophe, die Schilderung der düsteren nordischen, sturmdurchjagten Landschaft, dem Vortragenden Anlass zu tieferen, langsameren, schwereren Tönen und Tonbewegungen als die 2. Strophe mit ihrer Steigerung des melancholischen Landschaftsgefühls und der Klage über die traurige Vergangenheit. In den ersten beiden Zeilen bewirken die Wortwiederholungen auch eine grössere Monotonie des Ausdrucks. Vollends die 3. Strophe bringt

die Steigerung der Vaterlandsliebe. Diese steigende, gewissermassen dramatische Anordnung ist eine der einfachsten Kunstformen. Der Verfasser ist der Ansicht, dass alle echte Kunst ein dramatisches Grundelement, in der Form eines starken Ausdrucksbestrebens, besitzt. Innerhalb der einzelnen Strophen ist allerdings dieses steigende Prinzip nicht durchgeführt. Die 1. Zeile der 1. Strophe ist stärker dem Gefühlsinhalt nach als die zweite, die Schilderung der Jagd der Stürme erregt ein stärkeres Gefühl als die der düsteren Landschaft. Die 3. Zeile der 1. Strophe bringt eine starke sprunghafte Steigerung in dem Bekenntnis der Vaterlandsliebe, mit der steigenden Wiederholung des gefühlsstarken Wortes „*armas*“. Darauf fällt die Gefühlsspannung wieder beträchtlich in der mehr reflektiven 4. Zeile. Die 2. Strophe kehrt zu dem Vorstellungsmotiv des Anfangs zurück, die dunkle Landschaft wird mehr im Detail geschildert. Ein Introjektionsmoment in dem Worte „*murelik*“ leitet über zur 2. Zeile mit der Erinnerung an die Vergangenheit. Dieser Ausdruck echt estnischer Grundstimmung — bei den Esten auch noch seit der Erlangung ihrer Freiheit sinkt der Gedanke an ihre jahrhundertelange Knechtschaft niemals ganz unter die Schwelle des Bewusstseins — erfordert natürlich starke Darstellungsmittel, kräftige, eindringliche, wenn auch schwere und langsame Töne und Tonbewegungen. Auch hier findet sich eine sprunghafte Steigerung. Die weitere Steigerung durch die ergänzenden, ausführenden letzten beiden Zeilen ist schon oben beschrieben worden. Die 4. Zeile fällt aber doch wohl unter das Gefühlsniveau der 3. Ausserdem wirkt eine bildliche Umschreibung, wie hier der metaphorische Gebrauch des Wortes „*täht*“, niemals so stark auf das Gefühl wie eine direkte, wörtliche Benennung, hier „*kuus-sada aastat*“. Die 6 oder 700 Leidensjahre sind eines der Hauptmotive der estnischen Dichtung; daher die steigernde und spannende Wiederholung in den ersten Zeilen der 3. Strophe. Die Wiederholung der 4. Zeile der 2. Strophe ist nach des Verfassers Meinung der einzige grössere Fehler des Gedichtes. Es kommt hier eine sentimentale Note hinein, ein reiner Klageausdruck, der an und für sich schwächlich, wenig männlich und würdevoll ist, andererseits aber an der Stelle des Gedichtes, wo die stärkste Spannung beabsichtigt war, ein Nachlassen des Gefühls bewirkt, so dass das zweite „*nii armas etc.*“ als Antiklimax wirkt. Für

den Schluss dieser Strophe gilt im allgemeinen das, was über den Schluss der 1. Strophe gesagt wurde.

Hier mag kurz des Verfassers Meinung erwähnt werden, dass dieses beständige Nachlassen der Spannung, dieses Unvermögen, eine einfache Steigerung konsequent durchzuführen, zusammenhängt mit dem Wesen der estnischen Sprechmelodie, welches in dem „Ersten Versuch“ dargestellt worden ist. Dort wurde nachgewiesen, dass der estnischen Sprache an sich und auch den untersuchten estnischen V. P. im wesentlichen ein fallender Rhythmus und eine fallende Sprechmelodie innewohnen. Es kann daher nicht überraschen, dass auch die Gefühlsspannung im typischen estnischen Individuum, wie es Juhan Liiv ohne Zweifel ist, diese Neigung zu fallender Bewegung aufweist, selbst dort, wo eine steigende Ausdrucksform angestrebt wird. Diese Betrachtung kann jetzt als Übergang benutzt werden zu einer kurzen Übersicht über die allgemeinen sprechmelodischen Eigentümlichkeiten der V. P.

Wer die hier vorliegenden Kurvenbilder mit einem Auge studiert, welches ein wenig an denjenigen des „Ersten Versuches“ geübt worden ist, wird nicht verfehlen, die vorwiegend fallende Tendenz der Tonbewegungen aller V. P. zu bemerken. Wenn auch steigende Einzeltöne stark vertreten sind, so ist doch die durchgehende Linie in der grossen Mehrzahl der Kurvenzüge eine fallende. Die Ausnahmen sind hauptsächlich H_4 „siin — minevik“, Kr_5 „kuus — ta“, welche im allgemeinen eben verlaufen. Aber keine einzige Zeile verläuft geradezu steigend. Einzelanalysen von diesem Gesichtspunkt bilden keinen Teil der Aufgabe der gegenwärtigen Arbeit. Dennoch können diese Kurvenbilder als weiteres Beweismaterial für die Behauptungen angesehen werden, welche im „Ersten Versuch“ aufgestellt wurden. Noch mehr wird die allgemeine estnische Neigung zu fallender Intonation bemerkbar werden, wenn im Folgenden die tatsächlichen Tonhöhenkurven der V. P. mit dem oben auf theoretischem Wege ermittelten Gefühlsverlauf des Gedichtes verglichen werden.

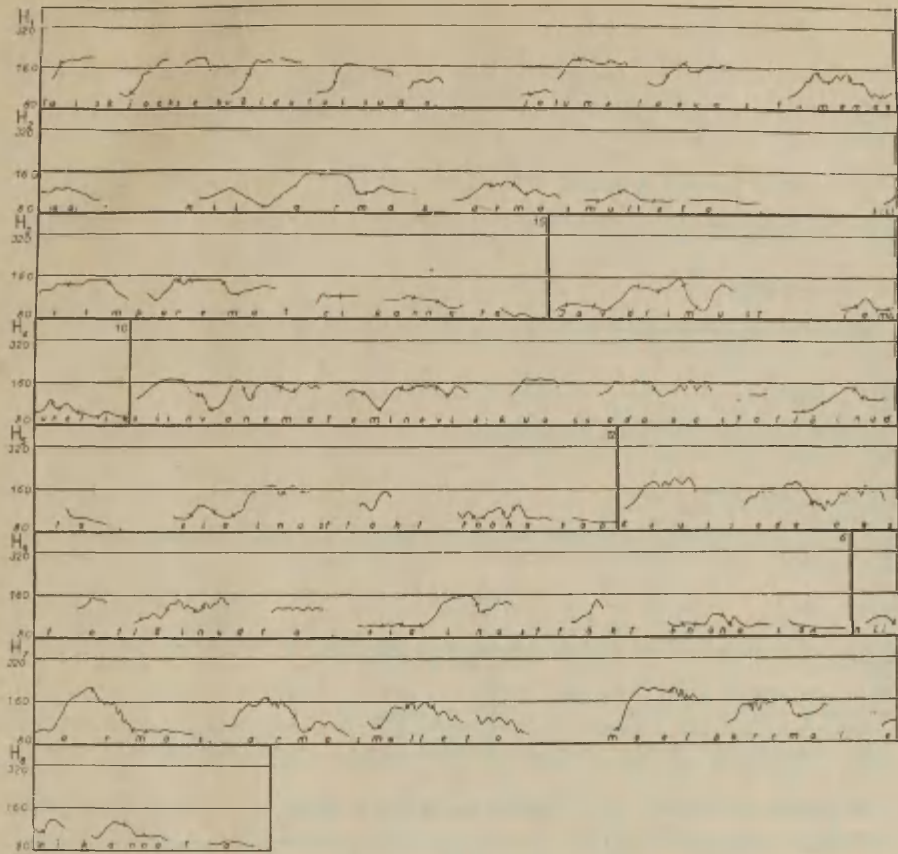
2. Vergleichung der Tonhöhenkurven der V. P. mit dem theoretisch ermittelten Gefühlsverlauf des Gedichtes.

H.

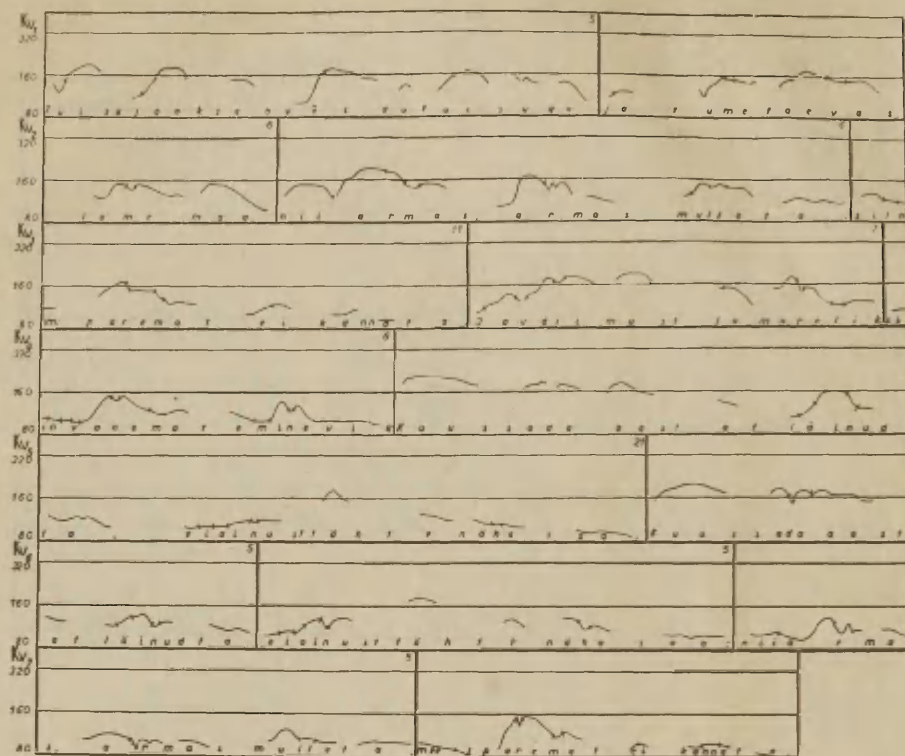
Nach der theoretischen Analyse des Gedichtes sollten die ersten Zeilen tief einsetzen und die durchschnittliche Tonhöhe bis zur 1. Zeile der 3. Strophe steigen, wenn auch mit Unterbrechungen, verursacht durch Nachlassen der Gefühlsspannung. Bei H ist dies nicht der Fall. Schon die 1. Strophe setzt reichlich hoch ein und steigt gegen das Ende tief herab. Jede einzelne Zeile hat wesentlich denselben Verlauf. Die 3. Zeile (H_2) scheint am meisten zur Tiefe zu streben, vielleicht weil in den tieferen Tönen die nötige Wärme für den Ausdruck des Gefühls der Liebe zum armen Vaterlande gesucht wird. Dieses Gefühl wird aber in H_7 wesentlich anders, nämlich durch starke Tonbewegung ausgedrückt. Die 2. Strophe (H_3 — H_5) ist im Durchschnitt tiefer als die 1. Die ersten beiden Zeilen (H_3 — H_4) sind im Gesamtverlauf steigend, wie es nach den theoretischen Erwägungen der Fall sein sollte. Dagegen ist die 3. Zeile (H_4) schwach in Höhe und Bewegung, während sie doch ein starkes Gefühl enthält. Die 4. Zeile (H_5) weist steigende Bewegung am Anfang auf, fällt aber gegen Ende gemäss der gewöhnlichen estnischen Sprechweise. Die 3. Strophe (H_5 — H_8) zeigt am Anfang in „Kuus“ und, wie schon erwähnt, in „armas“ (H_7), ferner in „meel“ (H_7) starke Tonbewegung und beträchtliche Höhe, in den letzten beiden dieser Worte grössere als die 1. Zeile. Eine Idee von der Notwendigkeit einer Steigerung scheint dem Sprecher doch vorgeschwebt zu haben. Diese Steigerung ist aber bei ihm an einer anderen Stelle, sie fehlt in „kuus“ (H_5) und tritt auf in „armas“ (H_7), wo sie nur eine isolierte Wirkung, ohne Beziehung zum Gesamtgefühlsverlauf, ausübt. Die Steigerung in „meel“ ist wohl teils auf dieselbe Idee von der Notwendigkeit einer Steigerung teils auf die estnische fallende Sprechweise zurückzuführen.

Kv.

Einzelne Teile der Melodiegruppierung entsprechen den theoretischen Erwägungen mehr als bei H. Obwohl, ganz nach der estnischen Sprechart, der Tonhöhendurchschnitt am Anfang höher liegt als am Ende der Rezitation, so zeigen doch die Hochlegungen



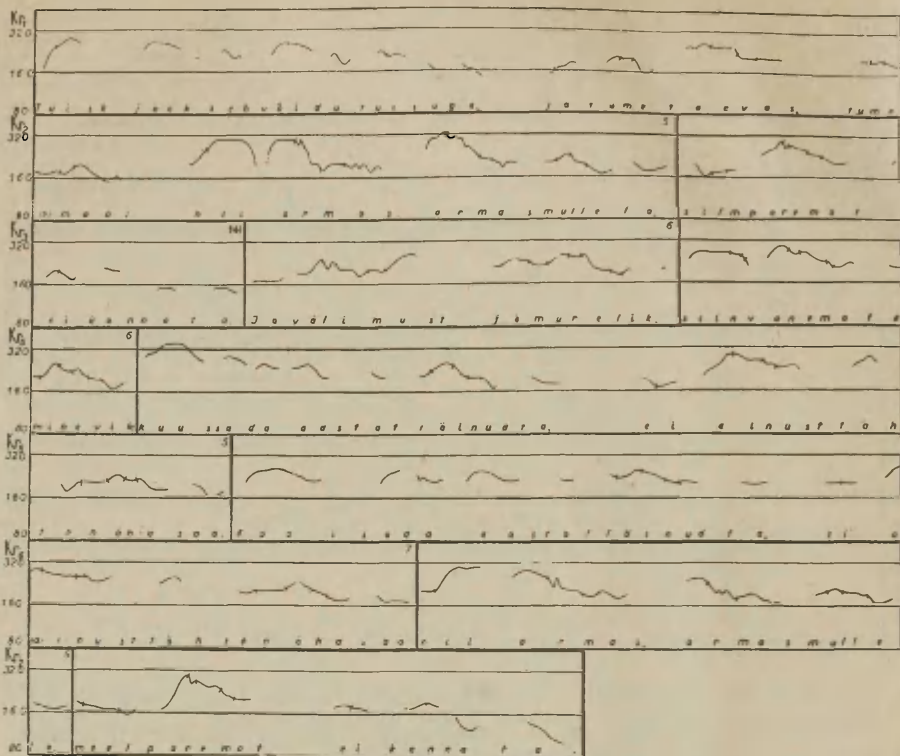
von Zeile 3 der 1. Strophe (Kv_2) und Zeile 3 der 2. (Kv_4) mehr Neigung zu steigendem Gefühlsausdruck als im Falle von H. Dagegen ist die 3. Strophe völlig ohne Steigerung. Hier hat H besser gesprochen. Die Tieferlegung von Zeile 2 der 1. Strophe (Kv_1 bis Kv_2) gegenüber der 1. und 3. Zeile ist theoretisch richtig. So kommt die sprunghafte Steigerung bei dem ersten „nii armas“ (Kv_2) heraus. Das zweite „armas“ sollte allerdings höher liegen. Der Sprecher folgt hier mechanisch seiner nationalen Sprechweise. Der Anfang von Strophe 2 (Kv_3) ist zu hoch, sogar relativ in dieser Rezitation. In der nächsten Zeile (Kv_3 — Kv_4) fehlt die überleitende Spannung zu dem starken Gefühlsausdruck in der folgenden Zeile. Die Ursache dieses Fallens ist wieder die estnische fallende Sprechgewohnheit, welche hier die 1. und 2. Zeile der 2. Strophe zu einer fast ununterbrochenen fallenden Reihe



vereinigt (Kv_3 — Kv_4). Dasselbe findet statt in den folgenden 2 Zeilen (Kv_4 — Kv_5), wo nur durch die isolierte, logizistische Hervorhebung von „täh(te)“ (Kv_5) der glatte Fall der Hauptlinie unterbrochen wird. Ebenso in der Wiederholung (Kv_5 — Kv_6) und in den Schlusszeilen (Kv_6 — Kv_7). Dass hier „pare(mat)“ so hervorgehoben wird, liegt wohl wieder an dem dunklen Bewusstsein des Sprechers, dass irgendwie gegen Ende des Gedichtes eine Steigerung eintreten müsse. Natürlich ist diese bei „pare(mat)“ nicht an der richtigen Stelle.

S.

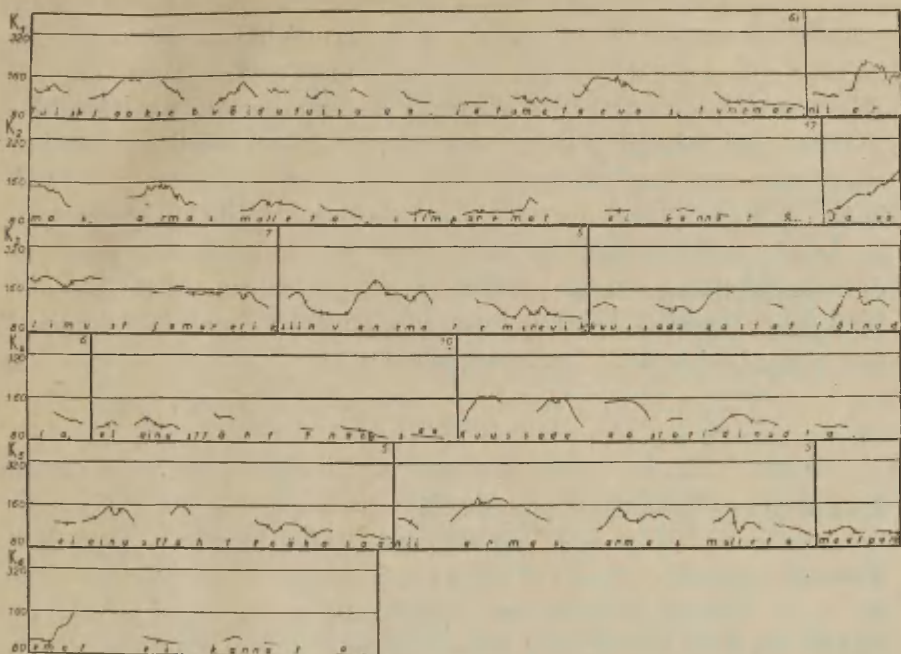
Bei dieser weiblichen V. P. ist die Gesamttonlage höher. Es wird dem Auge eine Hilfe sein, wenn die Linie 160 als Basislinie der ganzen Tonbewegung angesehen wird. Die Frauenstimme liegt bekanntlich eine Oktave über der entsprechenden Männerstimme. Was die Gesamtsteigerung betrifft, so ist ein wenig davon in dem Verhältnis der 2. Strophe (S_3 — S_4) zur 1. Strophe



vik)”, in derselben Kurvenreihe. Die letzten beiden weisen richtig, in spannender, Erwartung weckender Weise auf die folgende Zeile hin, welche denn auch in entsprechender Höhe einsetzt. Die fallende Sprechgewohnheit verhindert das Durchhalten dieser Hochspannung. Es wird ein zweiter Ansatz zu starkem Ausdruck im folgenden „ai(nust)” (S_4) gemacht, ebenfalls mit sofortigem Nachlassen. Diese Wiederholung der Tonbewegung wird später bei der Erörterung der Motivfrage noch eine Rolle spielen. Die kleinere Steigerung zwischen den beiden „armas” in Zeile 3 der 1. und 3. Strophe fehlt in S_2 und S_5 . Auch hier, wie an den meisten anderen Stellen der Rezitation, siegt die Gewohnheit fallenden Sprechens über die Steigerungssuggestion, die vom Inhalt ausgeht.

Kr.

Diese V. P. hat die Eigentümlichkeit, dass sehr viele ihrer Tonbewegungen eine kleine Steigerung am Ende aufweisen. Beispiele sind „(jook)seb”, „(vöi)du”, „(tu)me”



(Kr₁); „maa“, „(mul)le“, „ta“, „(pare)mat“ (Kr₂); „Ja“, „(mure)lik“, „(vane)ma(te)“, (Kr₃); „(mine)vik“, „(läi)nud“, (Kr₄); „(nä)ha“, „saa“, „Kuus“, „aa(stat)“, „ta“, (Kr₅); „(ai)nust“, „(nä)ha“, 1. „(ar)mas“, „(mul)le“ (Kr₆); „ta“, „meel“, „(kan)na(ta)“ (Kr₇). Diese Eigentümlichkeit sollte eigentlich auf eine Neigung zu steigender Intonation hinweisen. Ein Blick auf die Kurvenbilder zeigt aber, dass dies nicht der Fall ist, soweit die durchgehenden Melodielinien in Frage kommen. Die Steigerung in „Ja väli must“ (Kr₃) scheint auf einem ähnlichen dunklen Bewusstsein von der Notwendigkeit einer steigenden Anordnung zu beruhen, wie bei den vorhergehenden V. P. Ausserdem kommt hier ein logizistischer, eigentlich sinnloser Kontrast zwischen „must“ und „murelik“ zustande. Ein solcher besteht auch zwischen „tae(vas)“ (Kr₁) und „maa“ (Kr₂). Theoretisch richtig sind die plötzlichen Steigerungen in „nii armas“ (Kr₂) und „kuus“ (Kr₄). Die erstere von diesen ist auch durchgehalten, mit Steigerung des zweiten „armas“ (Kr₂). Weniger der Theorie entsprechend ist diese Wortfolge in Zeile 3 der 3. Strophe (Kr₆). Hier siegt wieder die fallende Sprechgewohn-

heit. Wie bei vorhergehenden V. P. ist der Anfang des Gedichtes zu hoch genommen und das Ende zu tief gehalten. Das zweite „Kuus“ (Kr₅) ist in tieferer Lage wiederholt als das erste „kuus“ (Kr₄), somit ohne jede Empfindung der Steigerung des Gefühlsinhalts. Die folgende Zeile, welche doch weniger reich an Gefühlsuggestion ist, liegt tatsächlich in „ainust“ (Kr₅—Kr₆) etwas höher. Wenn „nii ar(mas)“ und „pa(remat)“ hoch steigen, so wirkt hier wohl wieder die schon öfter erwähnte dunkel empfundene Notwendigkeit einer Steigerung. Nur verhindert die fallende Sprechgewohnheit, besonders hier am Schluss, das Durchhalten des höher gespannten Gefühlsausdrucks.

K.

Diese V. P. ist schon oben als nicht eigentlich zur Gruppe der für diese Untersuchung gewählten Personen gehörig bezeichnet worden. Sie ist aber die einzige, welche in relativ niedriger Tonlage einsetzt. Dies ist sicher nur dadurch verursacht, dass die V. P. keinen Versuch der Deklamation unternahm, welche immer die Stimme in eine höhere Lage drängt. Der gute Rezipient wird aber nicht durchgehend diese höhere Lage benutzen, um sich Möglichkeiten der Steigerung, der elementarsten Form der Kunst, zu lassen. K steigert auch, aber planlos, ohne Beziehung zum Gesamtgefühlsverlauf, so z. B. in „jook(seb)“, „taevas“, „ar(mas)“ (K₁), „Ja väli must“ (K₂—K₃), „va(nemate)“, „aa(stat)“, „läi(nud)“ (K₃), „kuussada aa(stat)“ (K₄), „ainust täh(te)“, „ar(mas)“ (K₅), „(pare)mat“ (K₆). Von diesen Steigerungen sind sinnlos: „jook(seb)“ (K₁), „aa(stat)“ (K₃), „läi(nud)“ (K₃), „(pare)mat“ (K₆). Die letzte dieser Steigerungen könnte ebenso erklärt werden wie die entsprechenden Stellen der vorhergehenden V. P., nämlich als eine Art Kompensation für die vernachlässigte Gesamtsteigerung. „tae(vas)“ ist logizistisch mit „maa“ kontrastiert. „ar(mas)“ (K₁) ist richtig empfunden und hoch genug gestellt, aber der Bruch zwischen diesem Wort und dessen Wiederholung (K₂) zeigt an, dass die V. P. keine Vorstellung von dem Gefühlsinhalt der Zeile hat. Auch die Steigerung „Ja väli must“ (K₂—K₃) ist wohl logizistisch zu deuten, wie bei Kr. Dass K zum Teil ganz gedankenlos rezitiert, zeigt „siin — minevik“ (K₃). Die Vergangenheit ist hier der Hauptgedanke, die Hervorhebung von „vanemate“ ist weder durch den

Sinn noch durch künstlerische Notwendigkeit berechtigt. Die Wiederholung „kuussada aa(stat)” (K_4) ist neben dem schon erwähnten 1. „ar(mas)” (K_1) und dem 1. „ar(mas)” (K_5) der einzige gelungene Gefühlsausdruck, und er ist auch etwas durchgehalten, während dies in den Zeilen mit „armas” (K_1 — K_5 und K_5) nicht der Fall ist. Der Hauptunterschied zwischen der Rezitationsweise von K und der der anderen V.P. ist der Mangel an Glätte und Fluss der Tonbewegungen. Die betonten Stellen springen unvermittelt und zusammenhangslos aus der gewöhnlichen tieferen Redetonlage heraus. Auch die typisch estnische fallende Sprechmelodie ist nicht so stark ausgeprägt wie bei den übrigen V. P. In dieser Beziehung kann man die letzteren gegenüber K als entschieden besser bezeichnen. Der Rezitator muss das Typische der Sprechmelodie darstellen und diese deshalb vereinfachen. Dieses Prinzip wurde schon im „Ersten Versuch” im Falle des rezitierenden Sprechers P. aufgestellt.

3. Exkurs über das Verhältnis von nationaler und poetischer Sprechweise.

Es ist in dem Vorhergehenden beständig die Rede gewesen von dem Gegenwirken der nationalen estnischen fallenden Sprechmelodie gegen die auf theoretischem Wege für das Liiv'sche Gedicht ermittelte, grösstenteils steigende inhärente Melodieform. Die Frage erhebt sich nun, ob nicht bei diesen theoretischen Erwägungen der Fehler begangen worden ist, dass die nationale Sprechweise zu stark ausser acht gelassen wurde. Das Problem kann sogar noch weiter gefasst werden. Ist es überhaupt für einen Dichter möglich, in sein Werk andere Sprechmelodien zu legen als seine nationale? Es ist doch oben an verschiedenen Stellen behauptet worden, sogar mit Hinweis auf den „Ersten Versuch”, dass der Sprachkünstler das Typische der betreffenden Sprechmelodie herausbringen muss. Der Sprecher P. im „Ersten Versuch” wurde gelobt, weil er in seiner Rezitation eines estnischen Gedichtes die estnischen fallenden Sprechtonbewegungen in typisch vereinfachter Form durchführte. In der vorliegenden Arbeit werden aber die V. P. kritisiert, weil sie diese selbe fallende Sprechmelodie in zu starkem Masse anwenden.

Der scheinbare Widerspruch löst sich, wenn die in beiden

Fällen der Untersuchung zugrunde liegenden poetischen Texte genauer betrachtet werden. Es ist im „Ersten Versuch“ ausführlich darauf hingewiesen worden, dass der dort benutzte Text, der Anfang von Pöögelmans Gedicht „Hanged“ an sich eine durchaus einfache inhärente Satzmelodie hat, nämlich die einer Reihe von inhaltlich und gefühlsmässig ziemlich gleichartigen einfachen Vordersätzen mit folgendem einfachen Nachsatz, der in bezug auf Inhalt und inhärentes Gefühl von den Vordersätzen wenig verschieden ist. Die logische und syntaktische Verbindung eines solchen Satzgefüges erfordert nur ganz geringe melodische Mittel, etwas stärkere Steigungen in Tönen, die an sich schon steigend verlaufen, oder wenig ebenen oder schwebenden Tonfall, wo sonst Fallton vorkommen würde. Der überaus grösste Teil des Textes bleibt frei für die Anwendung der gewohnten Sprechweise, welcher Art diese auch sein mag. Das einfache Satzgefüge legt die Sprechmelodie nicht fest. Wenn nun nach Sievers¹⁰⁾ und Rutz¹¹⁾ die Sprechmelodie dennoch im Text festgelegt wird, so geschieht dies durch andere Mittel, nämlich durch Rhythmus, Klangfarbe und dialektische Eigentümlichkeit der Aussprache und schliesslich durch den Faktor, mit dem sich der folgende Abschnitt beschäftigen soll, nämlich die sprechmelodischen Motive und ihre Komplexionen. Dass in einem estnischen Text diese verschiedenen Faktoren auf die Erzielung und typische Ausgestaltung einer vorwiegend fallenden Sprechmelodie hinwirken werden, braucht wohl nicht mehr ausführlich nachgewiesen zu werden.

Im Gegensatz zu diesem Anfang von Pöögelmans „Hanged“ hat das Gedicht von Juhan Liiv eine sehr komplizierte Struktur. Diese Tatsache ist am Beginn des vorliegenden Abschnitts festgestellt worden. Die ästhetischen Grundlinien der Sprechmelodie sind daher ebenfalls mannigfaltig und verwickelt. Dabei ist aber das syntaktische Schema an sich das denkbar einfachste, noch einfacher als in dem Pöögelmanschen Fragment. Jede Zeile ist hier ein selbständiger Aussagesatz. Syntaktische Bindung durch Steig- oder Schwebetöne ist also nicht erforderlich. An und für sich kann und muss sogar jede Zeile die Intonation des einfachen Aussage-

10) Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg 1912 (S. 58).

11) Hauptwerk: Musik, Wort und Körper. Leipzig 1912.

satzes, d. h. die fallende, haben. Auch die anderen, die Melodie beeinflussenden Faktoren wirken in dieser Richtung. Der Wortrhythmus des Estnischen ist ein stark fallender, deshalb begünstigt er fallende Tonbewegung. Die sinnschweren und gefühlstarken Worte stehen auch überall am Anfang der Zeilen: „Tuisk“, „tume“, „nii“, (dieses sollte ebenso stark sein wie „armas“, vgl. Kr.), „silm“ (später kontrastiert durch „meel“ in der letzten Zeile), „väli“ (Präzisierung der allgemeinen Landschaftsbeschreibung in der 2. Zeile der 1. Strophe), „siin“ (sollte wie bei „nii armas“ gleiche Höhe mit „vanemate“ haben; vgl. später das zur Klangfarben- und zur Motivfrage Gesagte), „kuussada“ (die jahrhundertlange Leidenszeit!), „ainust“ (diese Betonung ist viel ausdrucksvoller als die logizistische des metaphorischen Wortes „tähte“). Die nächsten Zeilenanfänge sind schon erörtert worden, auch das mit „silm“, 4. Zeile der 1. Strophe, kontrastierte „meel“.

Wo diese Betonung zweifelhaft scheinen könnte, wird sie bestätigt durch eine phonetische Beobachtung, die in dem „Ersten Versuch“ eine Rolle spielte. Dort wurden gewisse Hochtöne auf den Einfluss der Vokalklangfarben der betreffenden Silben zurückgeführt, nämlich „i“ und „u“. Der Verfasser ist schon vor vielen Jahren zu der Überzeugung gekommen, dass jeder Sprechtypus gewisse Vokale hoch, andere tief zu legen liebt. In den östlichen Sprachen scheinen ihm die „i“- und „u“-Laute sehr häufig hoch zu liegen. Wird diese Beobachtung auf den vorliegenden Liiv'schen Text angewendet, so findet sich, dass solche „i“- oder „u“-Laute vorkommen in „Tuisk“ („u“ und „i“), „tume“ (die dunkle Klangfarbe des „u“ scheint durch die Hochlegung eher verstärkt zu werden; tief gesprochen wirkt das „u“ matt), „nii“, „silm“, „siin“, „kuus“, „ainust“ (das „i“ des Diphthongs „ai“ zieht den Ton in die Höhe, das „u“ der zweiten Silbe hält ihn hoch). Sogar das „e“ von „meel“ in der letzten Zeile des Gedichtes könnte als hochtonig angesehen werden, weil es im Estnischen sehr geschlossen, nach „i“ hin, gesprochen, und im Nordestnischen wie im Finnischen zu „ie“ diphtongisiert wird.

Eine weitere Bestätigung für die Richtigkeit der angenommenen hohen Anfangstöne der Zeilen kann erhalten werden durch die Anwendung des Motivprinzips. Da die Erörterung der Motivfrage erst noch erfolgen soll, so kann an dieser Stelle nur sehr

allgemeines darüber gesagt werden. Es wurde schon früher erwähnt (vgl. S. 6 ff.), dass es sich bei musikalischen und daher wahrscheinlich auch bei sprechmelodischen Motiven um Wiederholung verbunden mit Variation handelt. In dem „Ersten Versuch“ ist ferner die Beobachtung gemacht worden, dass ein Sprachkünstler einen Effekt nicht nur einmal hervorbringt, sondern ihn durch öftere Wiederholung zu verstärken und dem Hörer ins Bewusstsein zu drängen sucht. Dieses Prinzip, verbunden mit dem Motivgedanken, und auf den Dichter angewendet, welcher doch auch eine Wirkung auf die Hörer anstrebt, ergibt die Vermutung, dass Melodieformen vom Dichter wahrscheinlich wiederholt und vielleicht sogar systematisch verwandt werden. Somit würde die Melodie der zweifelhaften Zeilenanfänge, wie etwa „tume“, „siin vanemate“ analogisch zu derjenigen der übrigen Zeilenanfänge, die sicher hoch sind, zu bilden sein.

Es scheint nach diesen Ausführungen so vieles auf fallende Melodie in dem Liiv'schen Gedicht hinzuwirken, dass man sich kaum vorstellen kann, wie trotzdem Steigerungen, steigende Anordnungen durchgeführt werden sollen. Aber man muss hier betrachten, dass es sich bei allen bisherigen Erörterungen in diesem Exkurs meist nur um relative Tonlagen, innerhalb derselben Strophe der Zeile, nicht um absolute gehandelt hat. Selbst die Hochlegung der Vokale „i“ und „u“ kann als eine relative im Verhältnis zu anderen Vokalen in demselben Textstück angesehen werden. Bei der theoretischen Ermittlung des Gefühlsverlaufs in dem Liiv'schen Gedicht ist aber ausgegangen worden von einer absoluten Tonlage, nämlich der tiefen Lage der ersten beiden Zeilen, in welchen der Gefühlsinhalt zwar stark, aber schwer und düster ist. Für solche Gefühle verwendet beim natürlichen Empfinden jeder Mensch möglichst tiefe Töne. Ausgehend von dieser absoluten Tonlage und die übrigen Zeilen gemäss den theoretischen Erwägungen im Anfang des vorliegenden Abschnitts anordnend, werden weitere absolute Tonlagen für jede Zeile erhalten. Es ist diese Anordnung, welche die V. P. fast völlig vernachlässigt haben. In jeder Tonlage aber wirken die oben beschriebenen Faktoren stark auf fallende Tonbewegung hin, und in dieser Hinsicht haben wenigstens die 4 ersten V. P. recht gut und in Übereinstimmung mit der estnischen Sprechgewohnheit ästhetisch typi-

sierend gesprochen. Bei K fehlt diese Typisierung, weshalb seine Sprechweise als viel schlechter, verglichen mit derjenigen der anderen V. P., bezeichnet werden muss.

Die Frage, welche am Anfang dieses Exkurses gestellt wurde, ob ein Dichter imstande ist, andere Sprechmelodien zu verwenden als seine nationale, kann also dahin beantwortet werden, dass ihm dieses möglich ist durch die Anordnung von absoluten Tonlagen gemäss dem Gefühlsverlauf seines Textes, dass aber durch Rhythmus, Wortakzent sowohl wie Sinnesschwere, Klangfarben und „Motive“ die nationale Sprechmelodie doch in weitgehendem Masse gewahrt wird. Nach der Lösung dieser Frage kann endlich an die Erörterung des Motivproblems gegangen werden, für welche nunmehr alle notwendigen Grundlagen gegeben worden sind.

4. Die sprechmelodischen Motive in den Tonhöhenkurven der V. P.

Es wird sich in diesem Abschnitt darum handeln, die Tonhöhenkurven der V. P. daraufhin zu untersuchen, welche Tonhöhenbewegungen und Gruppierungen solcher mit ästhetischer Regelmässigkeit verwendet werden, und zu ermitteln, mit welcher Absicht dieses vermutlich in jedem Falle geschieht. Dass die V. P. von der melodischen Grundstruktur des Gedichtes, so wie sie auf theoretischem Wege ermittelt wurde, stark abweichen, ist schon nachgewiesen worden. Es können jetzt nur noch die kleinen Gruppierungen von Sprechtonen und die einzelnen Tonbewegungen für die Untersuchung in Frage kommen. Auszuscheiden sind dabei möglichst alle diejenigen, welche sich unmittelbar auf die fallende estnische Sprechgewohnheit zurückführen lassen, weil diese ein nationales, ethnisches oder gar anthropologisches Grundelement darstellt, nicht aber eine mehr oder weniger bewusste oder zum Gefühlsausdruck verwendete künstlerische Form. Die V. P. werden wieder in der früheren Reihenfolge angeordnet.

H.

Beim vergleichenden Betrachten der Tonhöhenbewegungen zwecks Feststellung motivartiger Ähnlichkeiten und Variationen werden natürlich zuerst die wiederholten Zeilen und Worte ins Auge gefasst werden. Zum Teil sind diese schon in dem früheren

Abschnitt untersucht worden, wo es sich um die Frage der melodischen Grundstruktur handelte (vgl. S. 20). Dort wurde gesagt, dass bei Wiederholung der Zeile „nii armas etc.“ (H_2 und H_6-H_7) eine bedeutende Steigerung der Tonbewegung eintritt. Obwohl in der melodischen Gesamtstruktur diese beiden Zeilen nicht nach der Theorie behandelt sind (vgl. S. 20), so ist an sich diese Steigerung bei der Wiederholung richtig. Die Tonbewegung ist auch im wesentlichen dieselbe, nur findet sich in der ersten Zeile (H_2) mehr syntaktische Bindung durch relativ höhere Lage und ebenen, schwebenden Verlauf der beiden Silben „(ar)mas“. In der wiederholten Zeile (H_6-H_7) ist jedes „armas“ isolierter, mehr ausrufartig. Der Motivcharakter dieser Zeilen wird noch verstärkt durch die ähnliche Tonbewegung, der Form, nicht dem Umfange nach, der beiden „armas“ und der folgenden Worte „mulle ta“ in jeder der beiden Zeilen. Diese Beobachtung erinnert an die früher in dieser Arbeit und auch schon im „Ersten Versuch“ gemachte, dass der Sprachkünstler seine beabsichtigten Effekte durch unmittelbar aufeinander folgende Wiederholungen dem Hörer einzuprägen sucht. Die sprechmelodische Form dieses Motivs kann als eine Art vollständiger, langsamer und ziemlich gleichmässig steigender und fallender Zirkumflexbewegung beschrieben werden. Sie kommt in den Kurven von H ausserdem noch vor in „maa“ (H_1 bis H_2), „nii“ (H_2), vorbereitend auf die ganz durch dieses Motiv beherrschte 3. Zeile (H_2); ferner in „silm“ (H_2-H_3) nachklinierend. In „paremat“ (H_3) ist dieses Motiv schon durch die Steigung der letzten Silbe modifiziert in der Richtung auf ein anderes, welches weiter unten erörtert wird. Das einzige andere Vorkommen dieses vollständigen Zirkumflexmotivs, ausser dem wiederholten „nii“ in H_6 , ist „siin“ in H_4 . Was nun die allgemeine Bedeutung dieses Motivs bei H betrifft, so ist charakteristisch an ihm an erster Stelle die Vollständigkeit der Zirkumflexbewegung, welche ihm eine gewisse Abgeschlossenheit des Gefühlsausdrucks, ohne Beziehung zu anderen Teilen des Textes, verleiht. Ferner ist kennzeichnend die Länge, wenigstens des ersten „armas“ in beiden Zeilen (H_2 und H_7). Nietzsche behauptet einmal, dass die langen Gefühle wichtiger sind als die bloss starken. Für den Ausdruck der tiefen, reinen, bedingungslosen Vaterlandsliebe in „armas“ passt dieses Motiv vorzüglich. Antizipation und Nachwirkung erklären alle ähnlichen Tonbewegungen, ausser der in „siin“

(H₄). Wenn aber die hier besprochene sprechmelodische Form Motivcharakter besitzen soll, so muss auch in „siin“ ein ähnliches Gefühl ausgedrückt sein, wie in den anderen Tonbewegungen dieser Art. Man mag daran denken, was oben über den Einfluss der Vokalklangfarbe des „i“ auf die Tonhöhe gesagt worden ist (vgl. S. 29). Jedoch erklärt dieser Einfluss nicht die Zirkumflexbewegung und die Länge, und der Ton liegt auch nicht sehr hoch. Am einfachsten ist wohl die Erklärung, dass nach der fast ohne Gefühlsausdruck gesprochenen vorhergehenden Zeile „Ja väli must etc.“ (H₃—H₄), das hier suggerierte Gefühl erst nachträglich in „siin“ hervortritt. Die Erinnerung an den Gefühlsverlauf in der ersten Strophe könnte mithelfen. Dort folgt auf die wenig gefühlsstarke 2. Zeile „ja tume etc.“ (H₁—H₂) die mehr gefühlsreiche 3. Zeile mit „nii armas“ (H₂). Analog wird dann in „siin“ das Motiv der „nii armas“ Zeile gebracht.

Bei der Besprechung von „paremat“ (H₃) wurde oben gesagt, dass diese Tonbewegung von dem vollständigen Zirkumflexmotiv zu einem anderen überleitet. Dieses ist die Tonbewegung, welche die 1. Zeile charakterisiert, besonders in „jookseb“ und „vöidu“. In „Tuisk“ ist dieses Motiv nur angedeutet und in „tuisuga“ durch eine Tonbewegung vergrössert. Die Form ist ein starker Steigton mit leicht steigender, schwebender oder nur wenig fallender Fortsetzung in der oberen Lage. Dieses Motiv ist sehr häufig bei H: „ja tume“, „taevas“, „tume“ (H₁); „paremat“ (teilweise, vgl. oben); „väli“ (H₃); „vanemate“, „minevik“, „kuus“, „läinud“ (H₄); „ainust“, „Kuus“ (H₅); „läinud“, „ainust“ (H₆); „meel“, „paremat“ (H₇). Das Gefühl, welches in diesem Motiv zum Ausdruck kommt, ist bei weitem weniger tief und abgeschlossen, als in dem oben behandelten Zirkumflexmotiv. Die Bedeutung dieses steigenden Motivs ist auch viel weniger klar erkenntlich als die des zirkumflexen. Man könnte meinen, dass es zu rein logischen oder logizistischen Kontrastzwecken diene, wie „taevas“ — „maa“ (H₁ bis H₂). Aber hier wird der Kontrast doch wohl mehr durch die Tieflegung des „tume maa“ bewirkt. Wenn diese letzteren Worte in derselben Tonlage und Bewegung wie die vorhergehenden gesprochen werden, so entsteht kein Kontrast. Allerdings steigt „(tae)vas“ etwas und kann so zu dem Kontrast beitragen. Es ist interessant zu bemerken, dass die falsche Kontrastierung „tume taevas — tume maa“ (H₁—H₂) motivartig wiederholt wird in der

sinnverwandten Zeile „Ja väli must ja murelik“ (H_3 — H_4). Eine andere Bedeutung des rein steigenden Motivs könnte die der Weiterführung und Spannungserregung sein. Aber in der ersten Zeile Spannung, Erwartung zu erregen, bloss weil ein Komma am Ende derselben steht, wäre doch eine etwas zu kindische Sprechweise. Ein wenig von dieser falschen Spannung ist wohl in dem Ansteigen von „(tuisu)ga“ (H_1) und dem schwebenden, relativ hohen Verlauf von „(läinud) ta“ (H_6) zu vermuten. Bei dem unnatürlichen Sprechen in den Mundtrichter kommt wohl solches mechanisches Leiern vor. Eine Erklärung dieses steigenden Motivs ist zu suchen in dem Bestreben der V. P. gleichzeitig eindringlich und poetisch zu sprechen. Starke Betonungen werden meistens mit Hilfe bedeutender Steigbewegungen bewirkt. In des Verfassers Werk über die „Auffassung der Sprechmelodie“ wurde gefunden, dass Steigtöne am besten aufgefasst werden. Poetische Rezitation aber ist grösstenteils gekennzeichnet durch schwebenden Tonfall in den grösseren und kleineren Zügen der Tonbewegung. Dies ist die bekannte „mese“ (Mittelton) der Griechen. Wer Intonationskurven studiert, wie es bald an dem vom Verfasser veröffentlichten Material möglich sein wird, kann mit Leichtigkeit diese schwebende Intonationsweise bemerken. In dem vorliegenden Falle von H, welcher sehr langsam und getragen spricht, was auch ein bedeutendes Kennzeichen der Rezitation ist, kann das hier besprochene steigende Motiv wohl als Ausdruck starken eindringlichen und gleichzeitig pathetischen Gefühls angesehen werden, also als ein echt rhetorisches Motiv. Diese Ansicht passt sehr gut zu den betreffenden Stellen. Das Gefühl suggeriert in der 1. Zeile durch die Beschreibung des Wettlaufs der Schneestürme ist stark, eindringlich, pathetisch, und es hat ausserdem die Eigentümlichkeit, dass es nicht abgeschlossen ist, sondern dass die erweckte Erregung fort dauert. Daher ist das steigende Motiv mit leicht steigender, schwebender oder wenig fallender Fortsetzung sehr geeignet für diese Stellen. Auch die variierte Wiederholung des Motivs von „Tuisk“ und „tuisuga“ gibt dem steigenden Ausklang von „Tuisk“ ihre Berechtigung, weil „tuisk“ dadurch auf etwas Folgendes hinweist. Dass „tuisuga“ nicht gesteigert wird, liegt an der oben erörterten Eigentümlichkeit des hohen Zeilenanfangs (vgl. oben S. 29), und der estnischen fallenden Sprechweise. Der abgeschlossene Sinn dieses selbständigen Aus-

sagesatzes bedingt auch fallende Tonbewegungen. In der zweiten Zeile, welche dem Sinne nach die erste ergänzt, ist dieses richtig angewendet in „tume taevas“ (H_1), wenn auch die Tonlage zu hoch ist. Auch noch in dem zweiten „tume“ ist das Motiv richtig wiederholt. Aber die Tiefstellung und die Vermeidung des Steigtons in „maa“, ersichtlich zu Kontrastzwecken, ist sinnwidrig und unkünstlerisch. Die Verwendung desselben Motivs, Steigerung mit schwebendem Ausgang würde die Erwartung einer Folgerung aus dieser Schilderung erweckt haben, welche dann mit dem Motiv der folgenden Zeile erfüllt worden wäre. Diese Anordnung findet sich in sehr schöner Ausführung in der 2. Zeile der 2. Strophe (H_1) „siin — minevik“. Hier wirkt aber das Motiv zu stark nach; es herrscht noch vor in „kuus“, „sada“, teilweise in „aa(stat)“ (vgl. unten) und „läinud“ (H_4). Hier wäre das vollständige Zirkumflexmotiv von „nii armas“ (H_2) richtiger gewesen, denn es handelt sich um ein mehr in sich geschlossenes Gefühl der stark schmerzhaften Erinnerung. Das steigende Motiv sollte in „ja murelik“ (H_5 — H_4) vorkommen, für welches dieselbe Kritik gilt wie für „tume maa“. Das Zirkumflexmotiv sollte in reduziertem Masse (vgl. oben S. 18) in „ainust“ und „tähte“ (H_5) angewandt werden. In „ei“ (H_5) scheint eine kleine Spur des Zirkumflexmotivs vorhanden zu sein. Das zweite „Kuus — ta“ (H_5 — H_6) ist eine an sich gut gesteigerte Wiederholung der ersten gleichen Zeile (H_4 — H_5). Auch die nächste Zeile „ei — saa“ (H_6) wiederholt motivartig, aber mit geringerer Tonbewegung die vorhergehende gleiche (H_5). Dass H so genau Motive wiederholen kann, zeigt eine ganz bedeutende Beherrschung deklamatorischer Kunstmittel. Zu „meel“ (H_7) mag noch gesagt werden, dass es vielleicht teilweise aus Kontrastgefühl, allerdings falschem, gegen „silm“ (H_2 bis H_3) so hoch gelegt worden ist.

Die im obigen erörterten beiden Motive sind die weitaus vorherrschenden in H's Rezitation. Sie charakterisieren diese als eine Sprechweise, aufgebaut auf zwei hauptsächlichen Gefühlsausdrücken, einem starken, tiefen, in sich abgeschlossenen und eindeutigen, welcher hauptsächlich mit der Vorstellung des geliebten Vaterlandes verknüpft ist, und einem starken eindringlichen, nicht so abgeschlossenen, welcher die erweckte Erregung nachklingen lässt, und welcher zunächst verbunden ist mit der Vorstellung der nordischen Schneestürme, dann aber auf andere Textstellen über-

tragen wird. Einige andere Motive werden verwendet. 1) Eine fallend-steigende Tonbewegung findet sich in „(tume) maa” (H_1 bis H_2), „nii armas” (H_2), „ja vä(li)” (H_3), „(vä)li must” (H_3), „siin va(nemate)”, „(vanema)te mi(nevik)”, „(sa)da aa(s-tat)” (H_4), „ei ai(nust)” „tä(h)te”, „sada aa(stat)” (H_5), „nii ar(mas)” (H_6 — H_7)). Sie hat an sich nicht viel Bedeutung, denn sie ist grösstenteils bedingt durch ein Hinabsteigen aus einer höheren in eine tiefere Lage, um einen stärkeren Steigton zu erzielen. Diese Tonbewegung ist aber sehr auffallend, wie in des Verfassers „Auffassung der Sprechmelodie” nachgewiesen wurde. Sie charakterisiert u. A. eine verbreitete englische Sprechweise. Dem Verfasser scheint sie mit der „warmen” Sprechart des R u t z ’schen Typensystems zusammenzuhängen, welche eine Neigung zu tieferen Tonlagen hat. Möglicherweise wollte der Sprecher durch dieses Motiv Wärme in seinen Vortrag legen. Eine Stelle, an der eine solche Absicht wahrscheinlich ist, liegt zwischen „nii’ und „armas” (H_2 und H_6 — H_7). Im ersteren dieser beiden Fälle könnte die fallend-steigende Tonbewegung in „maa” (H_1 — H_2) antizipiert worden sein. Auch in der Schilderung des dunklen Gefildes „Ja väli must” (H_3) dient das Aufsuchen der tieferen Lage und das Verweilen in dieser wohl zur Bewirkung eines wärmeren Gefühlsausdrucks; hier aber fehlt eigentlich jeder Anlass in dem Sinn der Stelle. Bei „siin va(nemate)” und „(vanema)te mi(nevik)” dagegen ist Grund zu wärmerem Gefühlsausdruck vorhanden. Interessant ist die fast genaue Wiederholung der Tonbewegung in diesen beiden verschiedenen Worten: eine echte Motivbildung. Vielleicht klingt dies Motiv noch in „(sa)da aa(stat)” (H_4) nach. „ei ai(nust)” (H_5) bietet ebenso wenig Anlass zu wärmerem Gefühlsausdruck wie oben „Ja väli must” (H_3). Es scheint hier eine individuelle Sprechart vorzuliegen. Der Sprecher besitzt wahrscheinlich selbst die „warme” Rutz’sche Art der Stimmgebung. Interessant ist wie in „tähte” das Motiv in ganz minimalem Ausmasse wiederholt wird. „(sa)da aa(stat)” (H_5) bildet in musterhafter Weise das Motiv der vorhergehenden gleichen Wortgruppe (H_4) in gesteigerter Form nach. Ein Grund für Wärme des Ausdrucks liegt auch hier nicht vor. Während aber „Kuus — ta” (H_5 — H_6) eine gesteigerte Wiederholung darstellt, zeigt die folgende Zeile „ei — saa” (H_6) eine Abschwächung gegenüber der ersten gleichen (H_5).

Die fallend-steigende Bewegung in „ei ai(nust)“ und „täh(te)“ sind aufgegeben worden. Vielleicht war sich der Sprecher der Schwäche dieser Zeile, der einzigen völlig verfehlten des Gedichtes (vgl. oben S. 18) bewusst. Zuletzt ist noch das Mischmotiv „paremat“ (H_3 und H_7) zu erörtern. Es hat die vollständige Zirkumflexbewegung, verbunden mit einer Andeutung des rein steigenden Motivs und, in H_7 mehr als in H_2 , mit einer kleinen fallend-steigenden Bewegung. Im ersten „paremat“ (H_3) wirkt sicher das vorhergehende Motiv nach (vgl. oben S. 32). Die Steigerung in „(pare)mat“ hat aber keine Berechtigung, weder im Sinn des Wortes noch im Gefühl, das ihm innewohnt. Man darf sie wohl einfach als ein Durchdringen des steigenden Motivs ansehen, welches dem Sprecher das gewohnteste ist, und auf das er mechanisch zurückgreift, wenn ihm ein anderes, welches er zuerst ebenso mechanisch anzuwenden im Begriff war, unrichtig erscheint. Im zweiten Falle (H_7) ist die Verstärkung des steigenden Teils am Ende von „(pare)mat“ wohl Nachwirkung der starken kontrastierenden Steigerung in „meel“ (H_7) gegenüber „silm“ (H_2 — H_3). Diese Verbindung des vollständig zirkumflexen und des rein steigenden Motivs wird umso näher gelegen haben, als sie hier zur Bildung des dritten, des fallend-steigenden Motivs führt, für welches der Sprecher ebenfalls eine Vorliebe hat.

Kv.

Die genaue Analyse der sprechmelodischen Motive in den Tonhöhenkurven der vorhergehenden V. P. bietet die Möglichkeit, diese Arbeit bei den folgenden durch Vergleichung zu vereinfachen. Auch hier sind die melodischen Grundlinien schon früher erörtert worden (vgl. oben S. 20). Der Sprecher besitzt gleich H die Fähigkeit, ganze Zeilenmotive zu wiederholen: „silm — kannata“ (Kv_2 — Kv_3) „meel — kannata“ (Kv_7), „ei — saa“ (Kv_5 und Kv_6). In „Kuus — ta“ (Kv_4 — Kv_5) und (Kv_5 — Kv_6) wiederholt er ziemlich genau, ohne Steigerung und mit Abschwächung von „läinud“ (Kv_4 und Kv_6). Die Steigerung von „nii — ta“ (Kv_2), welche nach theoretischen Erwägungen in der vorletzten Zeile eintreten sollte, und die H auch gibt (H_6 — H_7), wird bei dieser V. P. (Kv_6 — Kv_7) ersetzt durch Gebrauch der allertiefsten Lage. Nun ist ja der Begriff Steigerung ein relativer. Eindrucksvoll ist auch die Sprechweise von Kv an dieser Stelle.

Aber die grössere Wärme, welche die tiefe Lage dem Ausdruck verleiht, vermag doch nicht die Stärke zu ersetzen, welche allein durch umfangreiche Tonbewegungen bewirkt werden kann. Die versuchte Wiederholung der Motive der ersten gleichen Zeile (Kv_2) in kleinem Umfange ist sehr hübsch in der zweiten durchgeführt (Kv_6 — Kv_7). Nur „mulle“ kommt relativ höher zu liegen, vielleicht veranlasst durch die zum Hochtönen verleitende Klangfarbe des „u“ (vergl oben S. 29). Von den Wortmotiven ist das von „tume“ (Kv_1 und Kv_2) teilweise wiederholt, mit der interessanten Variation der Länge und Abwärtsbewegung der letzten Silbe „tu(me)“ in Kv_2 . „Tuisk“ und „tuisuga“ sind verschieden (vgl. unten). Was die bei H beobachteten kleineren sprechmelodischen Motive betrifft, so neigt Kv mehr zum vollständigen Zirkumflex und fallender Tonbewegung als H. Ausser „nii“, „armas“, „armas“, „mulle“ (Kv_2), „armas“ (teilweise, vgl. unten), „mulle“ (Kv_7), wo dies vollständige Zirkumflexmotiv aus denselben Gründen wie bei H auftritt, findet es sich in „taevas“ (Kv_1), „tume“ (Kv_2), „must“ (Kv_3), „mine(vik)“, „Kuus“, „sada“, „aa(stat)“ (Kv_4), „täh(te)“ (Kv_5), „täh(te)“ (Kv_6) mit fallender Nebentendenz, und in „tui(suga)“ (Kv_1), „vane(mate)“, „läinud“ (Kv_4), „Kuus“ (Kv_5), „läinud“ (Kv_6), „paremat“ (Kv_7) mit steigender Nebentendenz. Während H dieses Motiv hauptsächlich bei den gefühlsstärksten Stellen anwandte, nur wenig in antizipierender oder nachklingender Weise, und bei manchen Stellen gar nicht, wo es eigentlich erforderlich wäre, findet sich bei Kv ein Überwiegen desselben. Es wird noch verstärkt und seinem Gefühlsausdruck mehr Wärme verliehen durch nachfolgende, mehr oder weniger starke Fallbewegungen: „tuisuga“ (Kv_1), „tume maa“, „armas“, „mulle ta“ (Kv_2), „minevik“, „Kuussada aastat“ (Kv_4), „läinud ta“ (Kv_4 — Kv_5), „tähte“. „Kuussada aastat“ (Kv_5 — Kv_6), „läinud ta“, „tähte“ (Kv_6), „mulle ta“ (Kv_7). Es ist interessant zu beobachten, wie die Motivbildung in einzelnen Zeilen fortschreitet von mehr steigender zu mehr fallender Tonbewegung. In Kv_1 ist „Tuisk“ ziemlich stark steigend. Durch die Zwischenstadien „jookseb“ und „võidu“ wird der vollständige Zirkumflex „tui(suga)“ mit den folgenden Falltönen „(tui)suga“ erreicht. Auch in „nii — ta“ (Kv_2) wird der vollständige Zirkumflex immer mehr in fallender Richtung fortgebildet. Dasselbe geschieht in „vanemate“ und „minevik“ (Kv_4).

In der vorletzten Zeile ist das erste „armas“ (Kv₆) weniger fallend als das zweite (Kv₇). Beachtenswert sind auch 3 Zeilen, in denen die Bewegung steigend einsetzt und über einen vollständigen Zirkumflex zu einer fallenden übergeht: 2. Zeile der 1. Strophe: „ja“ und „tume“ steigend, „taevas“ (Kv₁) zirkumflex, „tume“, mehr fallender Zirkumflex, „maa“ fast ganz fallend (Kv₂). 1. Zeile der 2. Strophe: „Ja väli“ grösstenteils steigend, „must“ zirkumflex, „ja“ und „murelik“ vorwiegend fallend (Kv₃). 4. Zeile der 2. Strophe (Kv₅): die Entwicklung ergibt sich auf den ersten Blick. Ebenso Kv₆: „ei — saa“. Da diese Tonbewegung, ein vollständiger Zirkumflex, welcher den ganzen Satz als Grundlinie durchzieht, die allereinfachste denkbare Sprechmelodie ist, ohne jeden natürlichen oder künstlerischen Charakter, so könnten eigentlich die letzten 4 Sätze aus der Betrachtung ausscheiden, da sie so gut wie ausdruckslos gesprochen sind. Es ist nur sehr interessant und bedeutungsvoll, dass die 1. Zeile der 2. Strophe „Ja — murelik“ (Kv₃) dem Sinne nach die Ergänzung der 2. Zeile der 1. Strophe „ja — maa“ (Kv₁—Kv₂) ist, und dass diese letztere kein wesentlich neues Vorstellungselement der ersten Zeile hinzufügt. Denn beim Schneesturm sind selbstverständlich der Himmel und die Erde düster. Ausdruckslose Sprechart könnte sich hier also rechtfertigen. Ebenso ist die zweite Zeile der 3. Strophe schon verschiedentlich als die schwächste Stelle des ganzen Gedichts bezeichnet worden (vgl. oben S. 18), und auch in der 4. Zeile der 2. Strophe bringt die metaphorische Verwendung des Wortes „täht“ keine sehr starke Gefühlssuggestion zustande. Mit der logizistischen Hervorhebung der Silbe „tä(h)te“ verbindet sich denn auch leicht die Neigung, den übrigen Satz rein prosaisch, ohne Gefühlsausdruck zu sprechen. Ähnlich logizistische Hervorhebungen sind die von „paremat“ in Kv₃ und Kv₇. Auch diese Sätze, aus dem Gefühlszusammenhang des Gedichtes gerissen, sind an sich ohne jede Gefühlssuggestion. Wenn sie nicht die zirkumflexe Satzmelodie haben wie die oben beschriebenen 4 Zeilen, „ja — maa“ (Kv₁—Kv₂) etc., so liegt dies einfach daran, dass der Sprecher sie nicht als selbständige Sätze behandelt, sondern den vorhergehenden Sätzen unterordnet. Er ergänzt dann etwa ein *s o d a s s* und macht aus ihnen Folgesätze: „so lieb, lieb ist mir es, *d a s s* das Auge (*d a s s* der Sinn) etc. . . .“. Daher die fallende Bewegung von „silm“ und „meel“ in Fort-

setzung der melodischen Grundlinie der vorhergehenden Zeile. Auch hier herrscht also prosaischer Charakter und fehlt jedes ästhetische Element. Nur die vollständige Zirkumflexbewegung des zweiten „paremat“ (Kv_2) könnte, wie in früher behandelten Fällen (vgl. S 20) auf das dunkle Bewusstsein, dass gegen Ende des Gedichtes eine Steigerung stattfinden müsse, zurückgeführt werden.

Von den jetzt zur Untersuchung poetischer sprechmelodischer Motive übrig bleibenden Zeilen ist die 3. Zeile der 1. Strophe und damit auch die 3. Zeile der 3. Strophe schon oben teilweise behandelt worden. Die erstere dieser beiden stimmt mit derselben Stelle bei H überein (H_2). Deshalb gilt die dort angestellte Analyse im wesentlichen auch hier. Die vollständigen Zirkumflexe sind richtig, ebenso die grosse Tonhöhe des ersten „armas“ (Kv_2). Es fehlt ebenfalls die Steigerung im zweiten „armas“. „nii“ sollte höher sein, weil der „i“-Vokal es verlangt (vgl. oben S. 29). Von der 3. Zeile der 3. Strophe muss noch das 2. „armas“ analysiert werden. Es hat fast gar keinen Zirkumflexcharakter, sondern ist vorwiegend fallend, also prosaisch gesprochen. In den Zeilen „Kuus — ta“ (Kv_4 — Kv_5 und Kv_5 — Kv_6) wurden bei H die vollständigen Zirkumflexe vermisst. Bei Kv sind sie in „Kuus“ (Kv_4 und Kv_5) und „läinud“ (Kv_4 und Kv_6) vorhanden, ferner in „sada“ und „aa(stat)“ (Kv_4) und „(sa)da aa(stat)“ (Kv_5). Sie sind aber mit Ausnahme des nachklingenden ersten „läinud“ (Kv_4) bei weitem nicht stark genug in der Bewegung, weil das suggerierte Gefühl ein tieferes ist (vgl. oben S. 18), und die zweite gleiche Zeile ist auch abgeschwächt, statt gesteigert (vgl. oben S. 18). Ferner fehlt beiden Zeilen der deklamatorische schwebende Tonfall. Die estnische fallende Sprechgewohnheit herrscht vor. Es ist also eigentlich mehr ein etwas gefühlvoller, rhythmischer Prosavortrag, keine poetische Rezitation, was in diesen beiden Zeilen gegeben wird. Es bleibt noch die 1. Zeile der 1. Strophe. Hier sind die einzigen Anklänge an die rein steigenden Motive von H (vgl. oben S. 33). Vielleicht liegt Beeinflussung vor, Erinnerung an gehörte Rezitation, die aber sofort durch die eigene, wenig poetische, mehr prosaische Stimmung überwältigt wird. Die Umwandlung des steigenden Motivs in das zirkumflexe mit fallendem Ausgang ist schon oben beschrieben worden (vgl. S. 39). Es scheint also nach dieser Probe, dass Kv zu wirklich

poetischen Rezitationszwecken nur das vollständige zirkumflexe Motiv benutzt, und auch dieses möglichst in der Richtung auf die gewöhnliche estnische fallende Sprechmelodie ausgestaltet.

S.

Von den wiederholten Zeilen des Gedichts hat diese V. P. mit motivartiger Ähnlichkeit gesprochen die „nii armas etc.“ Zeilen (S_2 und S_5-S_6), die „kuussada aastat etc.“ Zeilen (S_3-S_4 und S_4-S_5), die „silm paremat etc.“ und „meel paremat etc.“ Zeilen (S_2-S_3 und S_6). Die falsche Kontrastierung in den Zeilen „ja tume taevas, tume maa“ (S_1-S_2) und „Ja väli must ja murelik“ (S_3) ist wohl vorhanden, aber diese Zeilen sind nicht so motivartig ähnlich wie bei H (vgl. S. 34). Die wiederholten Teile der Worte „Tuisk“ und „tuisuga“ (S_1) spricht die V. P. mit motivartiger Ähnlichkeit, ebenso die beiden „tume“ (S_1). „tume taevas“ und „tume maa“ (S_1-S_2) sind ebenfalls ihrem fallenden Gesamtverlauf nach ähnlich. Der Kontrast, welcher durch ihre verschiedene Tonlage entsteht, wird durch diese Motivbehandlung gemildert. In Zeile 3 der 1. Strophe und der 3. Strophe sind die beiden „armas“ ähnlich in der Tonbewegung, wenn auch das zweite stark abgeschwächt ist (S_2 und S_5). „mulle ta“ dagegen ist nur in dem ersten Falle (S_2) eine nachklingende, abgeschwächte Wiederholung des Motivs, im zweiten Falle (S_5-S_6) ist wieder die Bewegung teilweise steigend und stellt syntaktische Verbindung mit der folgenden Zeile her. „kuussada etc.“ weist in der zweiten gleichen Zeile Steigerung im ersten Wort, aber nicht im übrigen Teil, auf (S_3-S_4 und S_4-S_5). Die Steigerung wird noch dadurch verstärkt, dass „Kuus“ im zweiten Falle (S_4) mehr Zirkumflexbewegung, also abgeschlosseneren Gefühlsausdruck, hat als im ersten (S_3). Dort lässt die vorwiegend steigende Bewegung die Erregung weiter dauern und bewirkt zusammen mit ihrer Wiederholung in „aa(stat)“ (S_3-S_4) eine Spannung, welche aber an dieser Stelle nicht angebracht ist. Nach den theoretischen Erwägungen (vgl. oben S. 17) sollte das zweite „Kuus“ diese spannende, Erwartung bewirkende Bewegung haben. Vielleicht müssen aber hier grössere Motive angenommen werden. Wenn man „kuussada“ im ersten Falle (S_3) und im zweiten (S_4) vergleicht, ist die Ähnlichkeit der Melodie grösser als beim Vergleich von „kuus — Kuus“ allein. Die so abgegrenzten, vollständigen

digen Zirkumflexe finden ihre Wiederholung in abgeschwächter Form in „läinud“ in beiden Fällen und in „aastat“ im zweiten Falle (S_3-S_4 und S_4-S_5). Allerdings muss man dann „aastat“ und „läinud ta“ zusammenfassen, und dadurch wird der vollständige Zirkumflex teilweise in einen mehr fallenden umgewandelt. Auch hier, wie oben bei „mulle ta“ (S_2 und S_5-S_6) wird im zweiten Falle das Ende der Zeile mehr schwebend. Es entsteht wieder syntaktische Verbindung mit der folgenden Zeile. Diese Wiederholung einer sprechmelodischen Form in aufeinanderfolgenden Zeilen ist an sich motivartig. Die Erklärung liegt wohl darin, dass das Ende des Gedichtes vorempfunden wird. Die V. P. ist wahrscheinlich froh gewesen, mit dem unangenehmen Experiment fertig zu werden. Was die Bewegungen von „armas“ und „mulle“ betrifft (S_2 und S_5-S_6), welche bei den vorhergehenden beiden V. P. tiefes, starkes, abgeschlossenes Gefühl durch vollständige Zirkumflexbewegung andeuteten (vgl. oben S. 32 und S. 38), so sind diese bei S bei weitem nicht so stark und abgeschlossen. Es sind wohl Zirkumflexe, aber flache und mit langem und langsam fallenden Endteil. Auch bleibt dieser Endteil bei allen 4 „armas“ (S_2 und S_5) in relativ höherer Lage schwebend und beim letzten „mulle ta“ steigt er sogar, wie schon oben erwähnt. Diese Zirkumflexe erinnern daher stark an die steigende Bewegung mit schwebender Fortsetzung, welche bei H eine so grosse Rolle spielt. Es entsteht durch diese sprechmelodische Form eine Spannung, welche weiterführt und auf die folgende Zeile hinweist. Steigerung findet statt im ersten „armas“ der zweiten gleichen Zeile (S_5), besonders durch das tiefe Hinuntergehen des Endes von „nii“. In Anbetracht der Steigerung im zweiten „Kuus“ (S_4) kann man hier also schliessen, dass die V. P. ein ziemlich deutliches Bewusstsein von der Notwendigkeit einer Steigerung gegen Ende des Gedichtes hatte. Dass sie aber die melodische Struktur nicht ganz erfasst oder nicht voll ausgearbeitet hatte, zeigt neben den schon früher erwähnten Abweichungen auch die Behandlung der Zeile „ei ainust — saa“ (S_4 und S_5). Im ersten Falle ist „ainust“ hervorgehoben, und zwar viel mehr als bei den vorhergehenden V. P. (H_5 und Kv_5). Im zweiten Falle tritt die schon öfters kritisierte Hervorhebung von „täh(te)“ (S_5) auf (vgl. oben S. 23). Vielleicht hat fremde Suggestion hier das Schwanken im Ausdruck hervorgerufen. Es ist aber auch denkbar, dass die

zweite Stelle (S_5), die schwächste des ganzen Gedichtes (vgl. oben S. 18), zu der fast rein prosaischen Sprechweise mit stigendem Anfang „ei ainust“, Zirkumflex in der Mitte „täh(te)“, und sehr stark fallendem Ende „(nä)ha saa“, geführt hat. Aber für rein prosaische Melodie ist doch „näha“ mit seinem kleinen vollständigen Zirkumflex zu sehr gefühlsstarke Wiederholung von „täh(te)“, und „ainust“ zu sehr Antizipation dieser Silbe (S_5). Völlig prosaische Melodie kommt an dieser Stelle bei Kv vor (Kv_5 und Kv_6 ; vgl. oben S. 39). In der ersten gleichen Zeile (S_4) ist die Melodie unzweifelhaft poetisch, besonders wegen des stark schwebenden Tonfalls „tähte näha saa“ (S_4) mit Andeutungen von Zirkumflexbewegungen in „täh(te)“, „näha“ und „saa“ (S_4). Mit letzterem harmonisiert auch die vorwiegend steigende Bewegung von „ainust“ (S_4). Diese Tonbewegung scheint die V. P. mit Vorliebe zu verwenden, wenigstens an gefühlsstarken Stellen, wie „armas“ (S_2 und S_5), „kuus“ (S_3 und S_4), „aastat“ (S_3 — S_4) und „ainust“ (S_4). In „Kuus“, „aa(stat)“, „ainust“ (S_4 — S_5) ist die stärkste Motivwiederholung zu finden, welche bisher vorgekommen ist. Der vollständige Zirkumflex steht meist an weniger gefühlsstarken Stellen, z. B. „nii“, „paremat“ (S_2), „ei“ (S_4), „näha“ (S_4 und S_5), 2. „aa(stat)“, „ei“ (S_6). Häufig hat dieser Zirkumflex eine Verstärkung des fallenden Teils, wie in „Tuisk“, „vöidu“, „tuisuga“, „tume“, „taevas“ (S_1), „tume“ (S_1 — S_2), „maa“, „mulle ta“ (S_2), „kanna(ta)“ (S_2 — S_1), „murelik“, „minevik“, „läinud“ (S_4). Dass die V. P. den vollständigen Zirkumflex als Ausdruck abgeschlossenen Gefühls empfindet, zeigen die Fälle „Ja väli must ja murelik“ (S_3) und „siin vanemate minevik“ (S_3). Hier wird der erste Teil der Zeile vorwiegend steigend angeordnet, der zweite, „murelik“ und „minevik“, zirkumflex. In der ersten dieser Zeilen ist der falsche Kontrast vorhanden, der schon bei H bemerkt wurde (vgl. oben S. 33). Durch motivartige Wiederholung wird die folgende Zeile ähnlich aufgebaut, ohne Rücksicht auf Sinn und Gefühlsinhalt. Ein Musterbeispiel für die Stärke der Neigung zur Motivbildung in der poetischen Sprechmelodie. Motivähnlichkeit ist hier ausserdem noch vorhanden zwischen „va(nemate)“ und „mi(nevik)“ und auch im ganz ähnlichen rhythmischen Aufbau dieser beiden Worte. Wenn die Neigung zur Motivbildung einmal vorhanden ist, erstreckt sie sich auch von grösseren Gebilden auf kleinere Einzelheiten. Um auf die

Fallneigung in den vollständigen Zirkumflexen dieser V. P. zurückzukommen, so darf man in ihr wohl eine Schwächung des Gefühlsausdrucks sehen, und zwar in der Richtung auf die gewöhnliche fallende Aussagemelodie hin. Auch in dieser V. P. dürfte somit, nach der vorliegenden Probe zu urteilen, ein starkes unpoetisches, mehr prosaisches Stimmungselement vorhanden sein. Der Anfang des Gedichts ist teilweise mit mehr Fallneigung gesprochen als bei Kv (Kv₁; vgl. oben S. 38). Aber das starke Hervortreten von „tui(suga) mit seiner motivmässigen Wiederholung von „Tuisk“ würde allein genügen, um dem Vortrag dieser Zeile einen gewissen poetischen Charakter zu verleihen. Es ist eigentlich nach den theoretischen Erwägungen (vgl. oben S. 17) ganz richtig, dass die V. P. mit ruhigerem Gefühlsausdruck anfängt und dann über „armas“ (S₂) „Ja väli must“, „kuus“ (S₃), „aa(stat)“ (S₃—S₄) „ainust“ (S₄) und „Kuus“ (S₄) steigt und auch das zweite „nii armas etc.“ steigert (vgl. oben S. 42). Hier tritt ein wirklich künstlerisches Können hervor, nur fehlt die Durcharbeitung und das Durchhalten dieser verheissungsvollen Anfänge.

Einige kleine Nachbemerkenngen. Die Zeilen „silm paremat etc.“ (S₂—S₃) und „meel paremat etc.“ (S₆) sind wie bei Kv (vgl. oben S. 39) zu eng als Nachsätze an die vorhergehenden Zeilen angeschlossen. Eine hübsche, aber etwas spielerische Motivbildung kommt in beiden gleichmässig vor, wieder wohl als mechanische Auswirkung der allgemeinen Motivähnlichkeit dieser Zeilen, welche auf Einzelheiten übergreift (vgl. oben S. 42). Die zirkumflexe durchlaufende Linie „silm paremat ei“ (S₂) wird in tieferer Lage wiederholt in „ei kannata“ (S₂—S₃); ebenso in „meel paremat ei“ und „ei kannata“ (S₆). Man könnte hier vielleicht auch „silm paremat“ und „meel paremat“ zusammenfassen und diese leicht steigenden Reihen als spannende kontrastieren mit dem abschliessenden Zirkumflex „ei kannata“. Eine derartige Anordnung liegt ja vor in „Ja väli must — ja murelik“ und „siin vanemate — minevik“ in S₃ (vgl. oben S. 42). Aber der Charakter der Zeilenmelodien von „silm — kannata“ (S₂—S₃) und „meel — kannata“ (S₆) ist doch ein anderer als der von „Ja — murelik“ und „siin — minevik“. Es ist möglich, dass in „silm — kannata“ und „meel — kannata“ sowohl Kontrastierung wie Wiederholung in tieferer Lage vorliegt, und die Verbindung dieser beiden Melodieformen den Zeilen ihren besonderen, wie schon gesagt,

etwas spielerischen Ausdruck verleiht. Zuletzt sei noch erwähnt, dass bei S sich auch fallend-steigende Tendenz gelegentlich findet, so z. B. in „tuisuga“ (S_1), „nii armas“ (S_2 und S_5), „ei ainust“ (S_4), „(sa)da aa(stat)“ (S_3 und S_4). In geringem Masse ist diese Bewegung bei vielen Anfängen von Tonbewegungen bei S zu bemerken, was ein Blick auf die Kurven zeigen wird.

Im ganzen ist die Sprechweise von S sehr interessant, voller Anzeichen künstlerischer Befähigung, reich an Motivbildungen, zu starkem spannendem Gefühlsausdruck in rein steigender Tonbewegung mit schwebendem Ausgang neigend. Sicher hat die V. P. noch lange nicht den Gipfel der Entwicklung ihres Sprechtalents erreicht.

Kr.

Bei Vergleichung der wiederholten Zeilen und Wörter ergibt sich Folgendes:

Im zweiten „nii armas etc.“ (Kr_2 und Kr_6 — Kr_7) tritt die Fallbewegung viel stärker hervor als im ersten. Das umgekehrte Verhältnis findet sich bei „kuussada etc.“ (Kr_4 und Kr_5). „silm paremat etc.“ (Kr_2 — Kr_3) und „meel paremat etc.“ (Kr_7) sind ziemlich gleich in bezug auf Form der Bewegung, ebenso „ei ainust etc.“ (Kr_4 — Kr_5 und Kr_5 — Kr_6). Was die wiederholten Wörter betrifft, so ist zwischen „Tuisk“ und „tui(suga)“ keine melodische Ähnlichkeit ersichtlich. Sie können höchstens durch den Kontrast steigender und fallender Bewegung aufeinander bezogen sein. Eher dürfte in dieser Zeile eine Motivähnlichkeit zwischen „Tuisk“ und „või(du)“ bestehen, denn in beiden Fällen liegt der melodische Schwerpunkt, d. h. der Teil der Tonbewegung, welcher am stärksten ins Ohr fällt, auf dem Gipfel der Kurve, während bei „jook(seb)“ und „tui(suga)“ dieser Schwerpunkt im absteigenden Teil zu suchen ist. Vielleicht könnte man hier eine Zusammengehörigkeit der drei Töne „Tuisk“, „võidu“ und „tui(suga)“ annehmen, bei welcher „või(du)“ durch seine steigende Bewegung die Beziehung zu „Tuisk“ und durch seinen fallenden Teil die Beziehung zu „tui(suga)“ herstellte. „võidu“ steht auch in bezug auf Tonumfang in der Mitte zwischen „Tuisk“ und „tui(suga)“. In dieser Hinsicht besteht hier eine Abstufung, die an sich schon eine sprechmelodische Form darstellt. Jedenfalls ist aber die erste Zeile in melodischer Hinsicht nicht sehr stark poe-

tisch gesprochen. Der Übergang von steigender Bewegung über Zirkumflex zu fallendem Ton wurde an früherer Stelle (vgl. oben S. 39) als eine prosaische Sprechmelodie bezeichnet. Die estnische fallende Sprechmelodie tritt auch sehr deutlich hervor, und nur der Rhythmus, die verhältnismässig hohe Lage und das langsame Tempo bewirken etwas poetischen oder deklamatorischen Ausdruck. „tume“ in der 2. Zeile (Kr_1 — Kr_2) ist in etwas ähnlicher, aber nicht eigentlich motivartiger Weise wiederholt. Dazu ist es zu schwach in bezug auf Tonhöhe und Länge. Auch hier ist wieder die Gesamtmelodie wenig poetisch mit ihrer fast zirkumflexen Grundlinie. Nur die ebenen, gesangartigen Töne von „tum(e)“, „tae(vas)“, „tum(e)“ (Kr_1) und die kleinen Zirkumflexe des ersten „tume(e)“, von „taevas“, (Kr_1) und teilweise „maa“ (Kr_2) verhindern prosaische Wirkung. Eine Art Intervallwirkung kann auch zwischen „tae — vas“ vorhanden sein, weil die letztere Silbe gleichfalls eben verläuft. Schliesslich könnte dieses musikalische Element noch in „tum — e“, mit dem ebenen unteren Teil der letzteren Silbe, und zwischen dem Gipfel und dem tiefsten Teil von „maa“ auftreten. Wieder ein Beweis, dass eine sprechmelodische Form zur Wiederholung drängt. Solche Intervallmöglichkeiten weist auch die folgende Zeile mit den ebenen Teilen von „nii“, und dem ersten „ar — mas“ auf (Kr_2). Hier findet sich auch zum ersten Mal die richtige Steigerung des zweiten „armas“. Die Ähnlichkeit der Tonbewegung der beiden „armas“ ist genügend für motivartige Wirkung, wenn auch die Intervallform weniger deutlich ist. Die Intervallgrösse zwischen dem ersten und dem zweiten „a“ ist dieselbe. Auch in der Wiederholung dieser Zeile (Kr_6) ist das zweite „armas“, obwohl hier nicht gesteigert, dem ersten ganz ähnlich. Das „mulle“ hat in beiden Fällen eine geringere Ähnlichkeit mit dem ersten „armas“, etwas mehr mit dem zweiten (Kr_2 und Kr_6). Also wieder eine Abstufung wie bei „Tuisk“, „või(du)“, „tui(suga)“ (Kr_1 ; vgl. oben). Diese Ähnlichkeit könnte eventuell auch als eine motivartige angesehen werden. Diese Abstufung wird noch deutlicher, wenn „nii“ (Kr_2) in diese Reihe einbezogen wird. Die Zeile „nii armas etc.“ (Kr_2) ist wieder eine hauptsächlich fallende wie die erste (Kr_1). Die folgende dagegen ähnelt in dem zirkumflexen Aufbau wenigstens des ersten Teils, „silm paremat“ (Kr_2) wieder der 2. Zeile (K_1 — K_2). Eine Art „Muster“ wie

Robert Louis Stevenson¹²⁾ sagen würde, ist also in der melodischen Struktur dieser Zeilen der 1. Strophe enthalten, und zwar ein alternierendes Schema von der Art, wie sie Sievers vielfach bei seinen Bestimmungen sprechmelodischer Eigentümlichkeiten von Texten und Dichtern annimmt. Der musikalische Intervallcharakter scheint aber durch die drei letzten Zeilen der 1. Strophe hindurch zu gehen, denn zwischen dem tiefsten Teil von „silm“ und dem höchsten Teil von „pa(remat)“ kann deutliche Intervallwirkung angenommen werden, ähnlich wie bei den beiden vorhergehenden „armas“ (Kr₂). Die tieferen Töne „(ar)mas“ und „silm“ haben fallend-steigende Bewegung, welche sehr auffällig ist (vgl. oben S. 36). Auch „(mul)le ta“, „pa(re)mat“ (Kr₂) und „ei kannata“ können als solche intervallbildende Töne angesehen werden wegen ihres mehr oder weniger ebenen Verlaufs und ihres deutlichen und manchmal beträchtlichen Höhenunterschiedes. Die Frage erhebt sich nun, ob dieser musikalische Charakter der gesamten Rezitation von Kr anhaftet. Eine genaue Prüfung der Zeilen der folgenden Strophe „Ja — saa“ (Kr₂—Kr₅) zeigt, dass dort nur in „Ja“, „siin“ (Kr₃) „kuus“ (Kr₄) ganz oder teilweise ebene Töne vorkommen, und in „ei ai(nust)“ ein Intervall der Art wie die oben beschriebenen in „armas“ und „silm paremat“ (Kr₂). In „ai(nust)“, täh(te)“ (Kr₄) könnte Gleichton und hinter dieser Gruppe ein starker melodischer Bruch angenommen werden. Man braucht in der eigentümlichen fallend-steigenden Endtonbewegung dieser V. P. (vgl. oben S. 24 f.) nicht mehr als eine zufällige oder funktionelle Erscheinung anzunehmen, etwa bedingt durch eine gewisse Nervosität, so wie sie schon bei einer V. P. im „Ersten Versuch“ vermutet wurde. Falls aber diesen Endtönen mehr Bedeutung zugemessen wird, so könnten sie mit einem Streben der V. P. nach Intervallbildung erklärt werden. Dann wären auch in „va(ne)ma(te)“ (Kr₃), „mi(ne)vik“ (Kr₄), „täh(te)“ (Kr₄—Kr₅) und „näha saa“ (Kr₅) solche Intervalle anzusetzen. Aber im allgemeinen sind doch die Intervalle deutlicher in der 2.—4. Zeile der 1. Strophe. In der 3. Strophe treten dann nach alternierendem Schema (vgl. oben) wieder sichere ebene Töne und Intervalle hervor: „Kuus“, „aa(stat)“ (Kr₅), beide mit ebenen Teilen und

12) Essays on the Art of Writing. Chatto and Windus, London.

Doppelton, hoch und tief, ähnlich „ainust“ (Kr₅—Kr₆) und „näha saa“ (Kr₆) mit Intervall und musikalischem Endton. Ferner „nii“ (Kr₆) am Ende ganz eben verlaufend, Intervall beim ersten „ar — mas“ (viel weniger deutlich beim zweiten), bei „mul — le“ (Kr₆) und Gleichton bei „(mul)le ta“ (Kr₆—Kr₇). Schliesslich können noch die Intervalle „meel pa(re)mat“ und die Gruppe „ei kanna(ta)“ (Kr₇) musikalisch wirken. Auch in der dritten Strophe ist die Intervallbildung, obgleich stärker als in der zweiten, nicht so stark wie in Zeile 2—4 der ersten Strophe. Es mag nun Zufall sein, aber es ist doch auffallend, dass die musikalische Intervallbildung bei Kr hauptsächlich dort auftritt, wo Wiederholungen vorkommen. Dies ist der Fall in „tume taevas tume maa“ (Kr₁—Kr₂), „nii armas, armas“ (Kr₂), „silm — kannata“, wo die ähnliche letzte Zeile vorausgeföhlt wird, „ei ainust etc.“ (Kr₄—Kr₅), „Kuussada etc.“ (Kr₅), „nii armas etc.“ (Kr₆—Kr₇) und der letzten Zeile (Kr₇). Diese Regelmässigkeit des Zusammengehens von musikalischer Intervallbildung und Wiederholung trifft nicht zu auf die erste Zeile (Kr₁) und die erste der Zeilen „kuussada etc.“ (Kr₅). Man könnte bei letzterer in der Wiederholung „kuussada“ und „läi(nud)“ auch ein Intervall annehmen, aber der Grundcharakter der Sprechmelodie in dieser Zeile ist so wenig eben, dass ein musikalisches Element in ihr den ganzheitlichen Charakter stören würde. Es ist aber möglich anzunehmen, dass die V. P. hier die Wiederholung nicht so deutlich vorausgeföhlt hat wie im Falle von „silm paremat etc.“ (Kr₂ bis Kr₃) und „meel paremat etc.“ (Kr₇), weil für sie die beiden „kuussada etc.“ Zeilen einen stark verschiedenen Geföhlsinhalt hatten. Ein solcher kommt ihnen ja auch nach den theoretischen Erwägungen zu (vgl. oben S. 17), und zwar soll das erste „kuussada etc.“ abschliessend, Erwartung erfüllend, das zweite spannend, Erwartung erweckend klingen. Bei Kr findet sich anscheinend eine richtige Idee von dieser verschiedenen Rolle der beiden gleichklingenden Zeilen. Die erste fällt stark und einfach, mit einer einzigen kleinen Unterbrechung in „läinud“, welche durch Motivwiederholung von „kuus“ zu erklären ist. Die Bedeutung ist die einer abgeschlossenen Aussage. Die schwebende Gesamtonbewegung in der zweiten Zeile „Kuussada etc.“ (Kr₅) erweckt starke Spannung, welche durch die folgende Zeile „ei ainust etc.“ (Kr₅—Kr₆) mit ihrer bedeutenden Fallbewegung gelöst wird. Dass

in dieser und in der vorhergehenden gleichlautenden Zeile „ei ainust etc.“ (Kr₄—Kr₅) beträchtliche Intervallbildungen vorkommen (vgl. oben), erklärt sich wohl durch Nachklingen und Antizipation des musikalischen Motivs von „Kuussada etc.“ (Kr₅). Die zwei Zeilen „ei ainust etc.“ haben ausserdem keinen so verschiedenen Gefühlsinhalt wie die beiden „kuussada etc.“ Deshalb kann auch in den ersten von ihnen (Kr₄—Kr₅) schon Vorgefühl des zweiten mit musikalischer Intervallbildung verbunden sein.

Um nun noch einmal auf die erste Zeile des Gedichts zurückzukommen, so mag die V. P. in „Tuisk“ und „tuisuga“ keine Wiederholung empfunden haben wegen der verschiedenen grammatischen Form. Sie mag auch diese Zeile so häufig als Titel des Gedichts gebraucht haben, dass das in ihr enthaltene Gefühl abgeblasst war. Sie mag auch beim Anfang ihrer Rezitation in den Mundtrichter befangen gewesen sein. Schliesslich muss ein Gefühl, besonders ein so starkes, wie es die in musikalischen Intervallen sich äussernden sind, Zeit haben sich zu entwickeln. Die V. P. wird wahrscheinlich nur langsam warm werden, wie es meistens die Gewohnheit von Menschen mit so zarten und tiefen Gefühlen ist. Gründe genug sind vorhanden für die Ausnahmestellung der ersten Zeile.

Es ist im Verlaufe des obigen Teiles der Analyse schon manches über die melodischen Motive, welche die V. P. ausser dem musikalischen Intervall verwendet, gesagt worden. Der vollständige Zirkumflex tritt häufig an gefühlsstarken Stellen auf, nicht selten mit Vorwiegen des steigenden oder fallenden Teils, z. B. rein: „tae(vas)“ (Kr₁), „nii“, 1. „ar(mas)“ (Kr₂), „Ja“, „siin“ (Kr₃); mehr steigend: „või(du)“ (Kr₁), „ainust“ (Kr₄), „tä(h)te“ (Kr₄ und Kr₆), „paremat“, „kan(nata)“ (Kr₇); mehr fallend: „jook(seb)“, „tume“ (Kr₇), „maa“, 2. „ar(mas)“, „mulle“, „paremat“ (Kr₂), „ei“, „väli“, „murelik“, „vane(mate)“ (Kr₃), „minevik“, „kuus“, „aa(stat)“, „läinud“ (Kr₄), „näha“ (Kr₆ und Kr₆), „ei“ (Kr₇). In der ersten Strophe können diese Zirkumflexe die Hauptbetonungen darstellen. Man kann wenigstens die Strophe so lesen, dass man den Hauptton in den Zirkumflex legt (Kr₁—Kr₃). In der zweiten Strophe ist diese Betonung des Zirkumflexes auch möglich, mit Ausnahme des reinen Steigtons „must“ in der 1. Zeile der Strophe (Kr₃). Wenn man dieses aber mit Nebenton liest, und über es hinweggeht zu

„mu(relik)“, so wird der auch bei anderen V. P. als sinnlos bezeichnete Kontrastausdruck stark reduziert (vgl. oben S. 43). Diese nebentonige Behandlung des Steigtöns kann auch in der ersten Zeile des Gedichtes bei „Tuisk“ angewendet werden, indem über dieses Wort zu „jook(seb)“ hinweggegangen wird. Ebenso kann mit „nii“ (Kr₆) verfahren werden. Dort ist der Übergang zu dem folgenden Zirkumflex, „ar(mas)“, noch leichter als bei „Tuisk“ und „must“. Wenn nun auch die reinen Steigtöne so reduziert werden können, so ist dies unmöglich bei den reinen Falltönen. Diese sind „tui(suga)“ (Kr₁), „ar(mas)“, „ar(mas)“ (Kr₆), „meel“ (Kr₇). Man könnte die meisten von diesen mit vorhergehenden Tönen zu Zirkumflexen zusammenfassen: „(või)du tui(suga)“ (Kr₁), „nii ar(mas)“, „(ar)mas ar(mas)“ (Kr₆). Bei „meel“ ist dieses Hilfsmittel aber nicht anwendbar. Dieses Wort ist aber auch nicht von grosser Bedeutung dem Sinne oder Gefühl nach, deshalb kann es wohl mit Nebenton gesprochen werden.

Die Endresultate der Analyse der vorliegenden Sprechtonkurven wären also diese: Kr neigt zur musikalischen Intervallbildung und benutzt zur Hauptbetonung so gut wie ausschliesslich zirkumflexe Tonbewegungen. Diese beiden Resultate harmonisieren in bester Weise, denn beide Sprechgewohnheiten weisen auf ein starkes Gefühlsleben mit fest ausgeprägten einzelnen Gefühlen tiefer, inniger, abgeschlossener Art hin. Es steht auch im Einklang mit dieser Charakterisierung der V. P., dass sie nirgends das rein steigende Motiv mit schwebendem Ausklang benutzt, so wie es sich bei den früheren V. P. findet (vgl. oben S. 42). Die wenigen Steigtöne, welche die Kurven aufweisen, können nebentonig gelesen werden. Bei richtigem Aufbau der melodischen Grundstruktur (vgl. oben S. 17ff.) würde die Rezitation dieser V. P. zwar etwas zu sanft wirken, aber als Ausdruck tiefsten, echten estnischen Gefühls und als völlig adäquate Interpretation des Liiv'schen Gedichts gelten können.

K.

Wenn man die Tonhöhenkurven von K betrachtet, und mit denen der anderen V. P. vergleicht, so bemerkt man ohne Schwierigkeit ihr gänzlich verschiedenes Aussehen. Die Kurven von H, Kv, S und Kr stellen augenscheinlich eine andere Sprechweise dar

als die von K. Man ist auch ohne Kenntnis der Eigenart von K versucht zu denken, es handele sich um eine andere Sprache oder mindestens einen anderen Sprechtypus. Ein weiterer Grund kommt noch hinzu. Wer aber Sprechtonkurven kennt, wird wissen, dass sich die Kurven von K einerseits und die von den anderen 4 V. P. andererseits so unterscheiden, wie im allgemeinen und in allen Sprachen Kurven echter lyrischer Rezitation und solche mehr prosaischer Sprechweisen. Man vergleiche etwa in dem Kurvenmaterial des „Ersten Versuchs“ die „Pakasel talvel“-Kurven mit denen von „Olen oma riigi“, oder auf Tafel V dort die deutschen „Belsazar“-Kurven mit denen des Textes „Habe ich die Ehre“. Grössere Glätte und Länge — der Kurvensatz von K ist der kürzeste von allen V. P. dieser Arbeit — und auch ein gewisses proportioniertes Aussehen charakterisieren echt poetische Rezitation, besonders solche lyrischer Art. Die letztere Eigenschaft hängt teilweise zusammen mit dem Vorkommen von Wiederholungen grösserer und kleinerer Tonbewegungen, also mit dem Motivcharakter der Sprechweise. Bei K ist eigentlich nur die Zeile „sil m paremat etc.“ (K_2) in ungefähr ähnlicher Weise in „meel paremat etc.“ (K_5 — K_6) wiederholt, und auch hier stört die dominierende übertriebene Steigung von „pare(mat)“ (K_6) den Eindruck der Ähnlichkeit. Die Zeile „nii armas etc.“ (K_1 — K_2) hat eine gewisse Ähnlichkeit mit ihrer Wiederholung (K_5), aber die Tonbewegungen der ersten beiden „ar(mas)“ sind ganz verschieden, vollständig zirkumflex im ersten Falle, rein steigend im zweiten, das Ende des zweiten „(ar)mas“ steigt bei der Wiederholung, während es im ersten Falle sinkt, und „mul(le)“ ist in der zweiten Zeile viel mehr hervorgehoben als in der ersten. Dass die Gesamttendenz der Bewegung fallend bleibt, hat nichts zu bedeuten, weil dies die gewöhnliche estnische Sprechmelodie ist. Durchaus verschieden, mehr als bei irgend einer anderen V. P., sind die „kuussada etc.“-Zeilen (K_3 — K_4 und K_4). Richtig ist allerdings die Steigerung in der Wiederholung (K_4 , vgl. oben S. 44; vgl. auch unten). Dass „ei ainust etc.“ (K_4 und K_5) in der zweiten Zeile gesteigert ist, zeigt, wie wenig die V. P. merkt, welche Stellen reich und welche arm an Gefühlswert sind. Keine andere V. P. hat an dieser schwächsten Stelle des Gedichtes wirklich gesteigert. Dagegen weist K eine Wiederholung von ausserordentlicher Ähnlichkeit in den Worten „Tuisk“ und „tui(suga)“

auf, welche sich sonst nur bei S findet (S_1), mit welcher V. P. K eine gewisse, sehr geringe Verwandtschaft hat, auch in der Schnelligkeit der Sprechweise und dem Mangel an ruhigem Gefühlsausdruck (vgl. oben S. 42 ff.). Der Unterschied bei K und S in diesem Fall ist aber der, dass S die Worte „Tuisk“ und „tui(suga)“ hervorhebt (S_1), während sie bei K keine Hervorhebung erfahren. Die Ähnlichkeit kann aber auf rein phonetischen Gründen beruhen, indem das „u“ etwas konsonantisch nach „w“ (wie im Englischen) hin gesprochen wird und dann den Ton herabzieht, was stimmhafte Konsonanten oft tun, während das „i“ dann zur Höhe strebt (vgl. oben S. 29). Dass die beiden „tume“ (K_1) tief liegen, braucht nicht durch Klangmalerei verursacht zu sein, denn die gewöhnliche Tonlage des Sprechers, wegen der gleichgültigen prosaischen Redeweise, ist die tiefe. Die falschen Kontraste „taevas — maa“ (K_1) und „must — murelik“ (K_3) sind schon früher erwähnt worden. Diese beiden Zeilen haben sonst keine motivartige Ähnlichkeit. „vanemate“ und „minevik“ haben an sich auch bei den anderen V. P. (H_4 , K_v , S_3 und Kr_3 — Kr_4) eine starke Ähnlichkeit der Tonbewegung, welche zweifellos mit der Verwendung gleicher oder verwandter Konsonanten (v, m, n, t) zusammenhängt. Hier wirkt ein Lautmuster (pattern of sounds) im Stevenson'schen Sinne¹³). Eine poetisch veranlagte, d. h. an Wort- und Lautkunst interessierte Persönlichkeit bemerkt und benutzt solche Suggestionen des Textes instinktiv. Von ihnen hängt der Klangwert eines Wortkunstwerks im höchsten Grade ab. Bei K zeigen die Tonbewegungen dieser beiden Worte (K_3) nicht den geringsten Einfluss der motivartigen phonetischen Anordnung. Dies ist eigentlich ein Anzeichen von starkem Mangel an Sprachgefühl.

Was die in den bisher behandelten Kurvenbildern beobachteten sprechmelodischen Motive betrifft, so finden sie sich auch bei K, allerdings in viel weniger methodischer Verwendung als bei den andern V. P. Der vollständige Zirkumflex ist vorhanden in „Tuisk“, „tui(suga)“, „taevas“ (K_1), dem 1. „armas“, „mulle“ (K_2), „kuus“ (K_3), „täh(te)“, „meel“ (K_5). Mit Abschwächung in fallender Richtung kommt er vor in dem 2. „armas“ (K_2), „ja murelik“ (K_3), „ainust“, „sada“ (K_4), „näha“, „mul(le)“ (K_5).

13) vgl. Essays on the Art of Writing.

Mehr steigende Tendenz haben die Zirkumflexe „või(du)” (K_1), „vane(mate)”, „läinud” (K_3 und K_4), „ainust” (K_5). Eigentlich kann man diese letztere Gruppe mit den vorwiegend steigenden Tonbewegungen und den Zirkumflexgebilden zusammenfassen, welche durch mehrere getrennte Silben gebildet werden, z. B. „jookseb” (K_1), „aastat” (K_3), 1. „armas”, 2. „armas” (K_5). Aber alle diese Tonbewegungen sind teils so geringfügig, dass sie keinen melodischen Wert besitzen, teils ordnen sie sich in rein prosaische Satzmelodien ein, wie im Falle mancher Zeilen von Kv (vgl. oben S. 39). In der letzten Zeile (K_1) wird durch die Zirkumflexform von „jookseb” und die im ersten Teil ähnliche Motivbildung „võidu” ein Versuch poetischer Rezitation gemacht, wohl wie bei Kv unter dem Einfluss fremder Suggestion. Dann kommt in der 2. Zeile (K_1) trotz des gehobenen „taevas” rein prosaische Zirkumflexbewegung der ganzen Satzmelodie (vgl. oben S. 39). „taevas” ist nur übertriebene logizistische Kontrasthervorhebung. In der 3. Zeile (K_1 — K_2) erscheint wieder ein Versuch zu poetischem Gefühlsausdruck im 1. „armas”, aber die fallende abschliessende Satzmelodie dringt im zweiten Teil der Zeile durch. „silm — kannata” (K_2) steigt bei „(pare)mat” und fällt dann, in kleinem Umfange, umso mehr prosaisch. In grossem Umfange hat diese prosaische, zirkumflexe Satzmelodie auch die folgende Zeile (K_3) trotz des falschen Kontrastes „must — murelik”. Solche Kontraste können aber leicht in der prosaischen zirkumflexen Satzmelodie gebildet werden. Die Zeile „siin — minevik” (K_3) würde auch eine etwas mehr fallende zirkumflexe Satzmelodie haben, wenn nicht der Sprecher beim Übergang vom „n” zum „v” zwischen „siin vane(mate)” (K_3) Schwierigkeiten der Aussprache gehabt hätte, welche sein Tempo verlangsamten und den Ton herabdrückten. Solche Schwierigkeiten begegnen bei kakophonischen Konsonantverbindungen häufig schlechten oder ungeübten Sprechern. Vielleicht hat in diesem Fall der Dicht an die Lippen gepresste Mundtrichter deren Schlussbewegung zum „v” hin behindert. In „kuussada etc.” (K_3 — K_4) wieder ein Versuch poetischer Sprechweise, der in die begonnene zirkumflexe Satzmelodie, zum Gipfel steigend in „aa(stat)”, die, allerdings sinnlose, Motivwiederholung „läinud” hineinstösst. „ei — saa” (K_4) ist gänzlich prosaisch zirkumflex. Auch die folgende Zeile „Kuussada etc.”

(K₄) ist trotz der richtigen Steigerung (vgl. oben S. 44) rein prosaisch, wenn auch emphatisch. Es zeigt sich hier der Übergang von rein steigender Bewegung in „Kuus“ zu rein fallender in „aa(stat)“ über einen Zirkumflex in „sada“. Diese sprechmelodische Form ist schon früher vorgekommen (vgl. oben S. 43). Der melodische Bruch zwischen der oberen Lage des ersten Teils „Kuussada aa(stat)“ und der unteren des übrigen Teils bewirkt an sich wohl emotionellen Charakter, aber keinen poetischen Ausdruck. Dieser könnte durch den Zirkumflex „läinud“ bewirkt werden, wenn dieser stärker wäre und wenn ihm eine ähnliche melodische Form vorausginge, als deren motivartige Wiederholung er wirken könnte. In der Zeile „ei — saa“ (K₅) ist trotz der Steigerung gegenüber der ersten gleichen Zeile (K₄) eine etwas gehobene prosaische zirkumflexe Satzmelodie vorhanden. Mehr gehoben, aber auch prosaisch ihrem Wesen nach ist die folgende Zeile „nii — ta“ (K₅). Es kommt keinerlei Motivwiederholung vor. In der letzten Zeile (K₅—K₆) drückt sich das dunkle Bewusstsein von der Notwendigkeit einer Endsteigerung ausser in „(pare)mat“ vielleicht auch in dem kleinen vollständigen Zirkumflex von „meel“ (K₅) und der geringen Steigerung von „kan(nata)“ (K₆) aus. Diese letztere könnte als Motivwiederholung von „(pare)mat“ in minimalem Umfange angesehen werden.

Zusammenfassung.

Zunächst ist die am Anfang der vorliegenden Untersuchung aufgeworfene Frage nach der Art und der Bedeutung der in der estnischen Sprechmelodie vorkommenden sprechmelodischen Motive (vgl. oben S. 11) zu beantworten. Folgendes kann ausgesagt werden:

1) Es kommen wirkliche systematische Sprechtongruppierungen bei allen V. P. vor, und zwar von der einfachen prosaischen zirkumflexen Satzmelodie bis zu ziemlich komplizierten melodischen Gebilden, in denen z. B. zwei ganz verschiedene Prinzipien der Sprechtonbewegung ineinander greifen (vgl. oben S. 44). Dieser letztere Fall ist allerdings nicht häufig. Im allgemeinen bestehen die sprechmelodischen Motive aus einer einfachen Sprechtonbewegung, die meist eine, gelegentlich zwei, selten mehr

Silben umfasst. Die Einfachheit der Form und der kleine Umfang der vorkommenden sprechmelodischen Motive scheinen verursacht zu sein durch den Mangel an steigenden Bewegungen in der gewöhnlichen estnischen Intonation, denn grössere Sprechmelodieformen können nur mit Hilfe solcher vorwärtsweisenden und deshalb zur Zusammenfassung dienenden Steigbewegungen zustande gebracht werden.

2) Die Bedeutung der vorkommenden sprechmelodischen Motive in bezug auf Sinn und Gefühl erweist sich bei allen V. P. als dieselbe. Diese Motive werden zwar nicht von allen V. P. an denselben Stellen verwendet, aber aus der Analyse der Tonbewegungen und ihrer Zusammenhänge kann die Bedeutung jeder einzelnen sicher genug erkannt werden. Eine V. P. gebraucht z. B. die vollständige Zirkumflexbewegung nicht bei „armas“ wie die anderen V. P. es tun, aber sie wendet diese Tonbewegung an einer Stelle an, wo zweifellos ein abschliessender Gefühlsausdruck beabsichtigt ist. Hierdurch wird der abgeschlossene Charakter dieses Gefühls, welchem diese Tonbewegung als Ausdruck dient, sichergestellt (vgl. oben S. 43). Es mag sein, dass nur die einfache Natur der hier vorkommenden Tonbewegungen die genaue Bestimmung ihrer Bedeutung ermöglicht, und dass bei komplizierteren Gebilden ihr Ausdruckswert schwerer zu bestimmen ist. Ob diese mögliche Annahme richtig ist, müssen aber weitere Analysen von Tonhöhenkurven lehren.

3) Was den Umfang betrifft, in welchem die einzelnen V. P. die sprechmelodischen Motive anwenden, so ist dieser sehr verschieden. Die fallende Sprechmelodie der gewöhnlichen estnischen Sprechweise ist ihnen gemeinsam, obgleich nur die ersten 4 V. P. sie in künstlerischer Weise typisieren. Diese Bewegungstendenz sollte aber nicht als poetisches Motiv gelten (vgl. oben S. 31). Von den eigentlichen Motiven, die gefunden wurden, wird von allen V. P. in wesentlich ähnlicher Weise, wenn auch nicht in demselben Umfang und an denselben Stellen die vollständige Zirkumflexbewegung benutzt. Dann folgt die rein steigende Bewegung oft mit schwebender Fortsetzung. Die rein fallende Bewegung kommt fast gar nicht in hauptbetonten Silben vor. Die fallend-steigende Form spielt eine gewisse Rolle bei einigen V. P. und charakterisiert die Endtöne einer derselben (vgl. oben S. 24). Nur eine V. P. hat wirkliche musikalische Intervalle in

so reichlicher Anzahl, dass sie zur Charakterisierung der Sprechart dienen können. Dies ist dieselbe V. P., bei welcher sich auch die fallend-steigenden Endtonbewegungen zahlreich finden, die möglicherweise auch zur Intervallbildung dienen. Zwei V. P. verwenden prosaische Sprechmelodien in grösserem Umfange.

4) Es ergibt sich, dass jede V. P. eine wesentlich individuelle Art der Anwendung der verschiedenen sprechmelodischen Motive besitzt, und dass diese zur allgemeinen Charakterisierung der betreffenden Person verwendet werden können.

5) Die V. P., welche sich in ihrem Bildungsgang nicht ausschliesslich oder vorwiegend der estnischen Sprache bedient hat, versagte so gut wie vollständig in der Bildung und Verwendung poetischer Sprechtonmotive.

6) Die Sprechweisen der verschiedenen V. P. weichen bei aller Ähnlichkeit des Typus (mit Ausnahme von K natürlich) so stark voneinander und von der theoretisch ermittelten melodischen Struktur des Gedichtes ab, dass in ihnen kein Beweis für die Sievers'sche Theorie von der inhärenten Sprechmelodie jedes poetischen Textes gefunden werden kann.

Dagegen weist die vorliegende Untersuchung die Existenz solcher sprechmelodischer Konstanten nach, wie sie schon in der Arbeit über den Einfluss der Sievers'schen Signale etc. (vgl. S. 5) aufgedeckt wurden. Allerdings kommen diese nicht in der schematischen Anordnung vor, die Sievers voraussetzt und durch seine Vortragsmethoden erzwingt.

7) Als letztes ergänzendes Resultat kann hinzugefügt werden, dass der Unterschied von poetischer und rein prosaischer Sprechmelodie, nach den vorliegenden Kurven zu urteilen, zum bedeutenden Teil in der Anwesenheit oder dem Fehlen deutlicher sprechmelodischer Motive zu suchen ist. Diese Tatsache löst jetzt auch den scheinbaren Widerspruch, der wohl in dieser Arbeit bemerkt worden ist, dass nämlich am Anfang die Möglichkeit der motivartigen Wirkung ganzer Zeilen und Sätze bezweifelt wurde (vgl. oben S. 6), während der Analyse aber solche ganze Zeilen des Gedichts auf ihren Motivcharakter hin untersucht wurden. Die Erklärung dieser Schwierigkeit besteht darin, dass die Wiederholung einer Zeile oder eines Satzes im allgemeinen nur dann eine besondere motivartige Wirkung ausüben kann, wenn dieser Satz oder diese Zeile bei ihrem ersten Vortrag schon

Motivcharakter besaßen. Bei einer V. P. (vgl. oben S. 48) wurde nachgewiesen, dass sie nur dann motivartige Intervalle in einer Zeile bildete, wenn sie diese als eine wiederholte oder zu wiederholende auffasste. Die Wiederholung von Zeilen mit rein prosaischer Melodie wurde nicht als motivartige bezeichnet. Mit dieser Beseitigung auch der letzten Schwierigkeit, welche nach des Verfassers Wissen das Verständnis der vorliegenden Arbeit behindern könnte, sei diese zum Abschluss gebracht.

Anhang.

Dem Plane gemäss, welcher in der gegenwärtigen Untersuchung befolgt wurde, waren als V. P. ausschliesslich akademisch gebildete junge Leute gewählt worden, und zwar Mitglieder des literarhistorischen Seminars von Herrn Professor Suits. Ihre Namen sollen nicht veröffentlicht werden; sie tun hier nichts zur Sache, da die V. P. keine öffentlich bekannten Spezialisten in der Sprechkunst sind. Sie haben alle den Fragebogen, welcher im Phonetischen Laboratorium der Universität Tartu angewendet wird, ausgefüllt, und aus ihren Angaben über ihre Persönlichkeiten werden im folgenden diejenigen gegeben, welche für die Zwecke der vorliegenden Untersuchung von Wichtigkeit sind. Bei K wurde teilweise wörtlich zitiert, um die Eigenart dieser V. P. genau festzulegen.

H (männlich).

Rein estnischer Abkunft. In Nordestland geboren und aufgewachsen. Muttersprache, Umgangssprache von Jugend auf estnische Schriftsprache, ohne Änderungen. Schulsprache in den ersten 3 Schuljahren im Elementarunterricht russisch, seitdem nur estnisch. Im Umgang mit Schulgenossen wurde nur estnisch gesprochen. V. P. hat als Fremdsprachen das Russische, Deutsche, Englische und Finnische studiert. Das innere Sprachleben im Denken, Zählen, Träumen, in der Erregung etc. spielt sich ganz in estnischer Sprache ab. Hat Schauspielkunst in Tallinn studiert und war einige Zeit Schauspieler. Jetzt im estnischen Unterrichtswesen tätig.

Kv (männlich).

Abkunft rein estnisch. In Südostland aufgewachsen. Muttersprache. Umgangssprache estnische Schriftsprache. Schulsprache bis zur Unabhängigkeitserklärung Estlands russisch, seitdem estnisch. Hat als Fremdsprachen das Russische, Deutsche, Französische, Englische studiert. Benutzt zum Schriftstellern, Vortragen etc. das Estnische, Russische und Deutsche. Inneres Sprachleben vollzieht sich in estnischer Sprache. Ist augenblicklich Lehrer des Estnischen an einer Schule.

S (weiblich).

Rein estnischer Abkunft. In Westestland aufgewachsen. Muttersprache, Umgangssprache ohne Änderung estnisch. Schulsprache zuerst estnisch, dann russisch; auf dem Gymnasium wieder estnisch. Umgangssprache in der Schule estnisch. Fremdsprachen: Russisch, Deutsch, Französisch, westfinnische Sprachen. Schreibt, deklamiert etc. in estnischer Sprache. Inneres Sprachleben in estnischer Sprache. Augenblicklich Studentin der estnischen Philologie und Literatur.

Kr (weiblich).

Abkunft rein estnisch. Aufgewachsen in Viljandimaa (Kreis Fellin). Muttersprache, Umgangssprache ohne Änderungen estnisch (Schriftsprache). Hat als kleines Kind mit Spielgenossen deutsch gesprochen. Schulsprache bis zum 13. Jahre russisch, seitdem estnisch. Fremdsprachen: Russisch, Deutsch, Englisch. Umgangssprache in der Schule zeitweilig russisch und deutsch. Liest viel deutsche Literatur. Deklamierte als Kind auf deutsch. Inneres Sprachleben in estnischer Sprache. Studiert augenblicklich Literatur.

K (männlich).

Abkunft estnisch. In Südestland geboren. Hat zuerst estnisch und russisch gelernt und gesprochen. Jetzige Umgangssprache mit Dialekt gemischte estnische Schriftsprache. Schulsprache von Anfang an russisch; in den letzten 4 Schuljahren estnisch. Im Umgang in der Schule wurden die russische und die estnische Sprache gebraucht. Andere studierte Sprachen: Deutsch, Französisch, Englisch, Finnisch. Etwas Lettisch wurde im Verkehr mit Letten in Südestland gesprochen. Im Verkehr mit Nicht-Esten wird das Russische und gelegentlich das Deutsche gebraucht. Als Hilfssprache beim Unterrichten des Estnischen wird das Russische gebraucht. Vielseitige sprachliche Interessen. Hat sehr viel russische, verhältnismässig wenig deutsche Literatur gelesen. „Selbständig gebraucht, auch in Vorträgen, nur die russische Sprache (nach der estnischen, natürlich).“ „Trotz mancher missfallenden Eigenschaften ziehe ich allen anderen die estnische Sprache vor. Ich finde, dass die Seele der estnischen Sprache realistisch ist, im besten Falle plus einer romantischen Färbung, deshalb gefällt die Prosa und der Teil der Poesie, in welcher der Charakter der estnischen Sprache getroffen ist. Jedoch in Vorträgen von Lyrik, welche zur Sentimentalität neigt, ziehe ich die russische Sprache vor.“ Inneres Sprachleben: „Ich denke, zähle, träume, spreche in der Erregung hauptsächlich estnisch. Jedoch in entsprechender Umgebung fange ich auch an in russischer Sprache zu denken. Dies gilt auch betreffs Gefühlsausdrücken, Traum, Überraschung etc.“ V. P. ist augenblicklich Student der Philologie und gibt Sprachstunden.

Hind 150 mk.